C. Jung-Möller.

Karl Otfried Müller's
Geschichte der griechischen Literatur

bis auf

das Zeitalter Alexanders.

Nach der Handschrift des Verfassers herausgegeben

von

Dr. Eduard Müller.

Zweite Ausgabe.

Zweiter Band.

Breslau,

im Verlage bei Josef Max und Komp.

1857.

Inhaltsverzeichniß.

Zweiter Band.

Druck von Graß, Barth und Comp. (W. Friedrich) in Breslau.

Zwanzigstes Capitel.

Athen.

Die Griechische Literatur war in der Gestalt, in der wir sie bisher kennen gelernt haben, ein gemeinschaftliches Eigenthum der Stämme des Griechischen Volks, so daß bald dieser bald jener Stamm, je nach seinen Naturanlagen und Neigungen, sich der einen oder der andern Gattung bemächtigte, sie mit besonderem Gefallen daran ausbildete und seinen eigenen Charakter darin ausprägte. Auf diese Art gingen bald von Milet in Jonien, bald von den Aeolern auf der Insel Lesbos, bald von den Colonieen in Großgriechenland und Sicilien, eben so wie von den Griechen des Mutterlandes, mächtige Impulse aus, durch welche neue Gestalten der Poesie und Redekunst ans Licht gerufen, Phantasie und Erfindungsgabe auf neue Bahnen gelenkt wurden. Was aber auf diese Weise Gelungenes und in seiner Art Vortreffliches erwuchs, blieb von den Zeiten der Homerischen Poesie an kein ausschließlicher Besitz des einzelnen Stammes, wie etwa Volkslieder in einem bestimmten Dialekt bei alten und neuen Völkern nur dem Volksstamme, welchem dieser Dialekt angehört, bekannt geworden sind; bei den Griechen hatte sich zeitig eine Nationalliteratur in dem Sinne gebildet, daß Alles, was von irgend einem Theile der Griechischen Nation, in welchem Dialekt immer, Schönes erschaffen wurde, mit lebhafter Begierde und neidloser Freude von allen

Griechen genossen wurde. Die süßen Lieder der Lesbischen Sappho regten, ungeachtet ihrer fremden Aeolischen Mundart, das Herz des Attischen Solon noch in seinem höhern Alter tief auf (Cap. 13); die Philosopheme der Forscher zu Elea in Oenotrien erreichten bald das Ohr und den Geist des in Milet und Athen lebenden Anaxagoras (Cap. 17): woraus man abnehmen kann, daß merkwürdige Schriftwerke sich damals ziemlich schnell durch Griechenland verbreiteten. Auch pflegten schon früher die Dichter und Weisen gewisse Städte in Griechenland aufzusuchen, welche beinahe wie ein Theater angesehen wurden, wo sie ihre Kunst und Forschung zur allgemeinen Kenntniß bringen konnten; vor Allem stand bis zur Zeit des Persischen Krieges herab Sparta in der Geltung den sichersten Ruhm in dieser Art zu gewähren, da die Lakedämonier, wenn auch selbst wenig productiv, doch als sehr einsichtige und richtig empfindende Richter über Kunst und Weisheit geschätzt wurden[1]); daher von den bedeutendsten Dichtern, Musikern und Philosophen jener Zeiten erzählt wird, daß sie einen Theil ihres Lebens in Sparta zugebracht haben[2]).

Aber eine ganz andre Gestalt mußte die Griechische Literatur und Bildung erhalten, wenn eine Stadt, durch politische Macht und alle äußern Begünstigungen ebenso wie durch innere geistige Kraft gehoben, den Rang einer Hauptstadt Griechenlands in Beziehung auf Kunst und Bildung errang und nicht bloß einer ihr eigenthümlichen Literatur, die sie mit der größten Vielseitigkeit entwickelte, bei allen Griechen Achtung und Geltung verschaffte, sondern auch ihr Urtheil und ihren

[1]) Aristoteles vom Staat VIII, 5. *οἱ Λάκωνες .. οὐ μανθάνοντες ὅμως δύνανται κρίνειν ὀρθῶς, ὥς φασι, τὰ χρηστὰ καὶ τὰ μὴ χρηστὰ τῶν μελῶν.*

[2]) So namentlich von Archilochos, Terpander, Thaletas, Theognis, Pherekydes, Anaximandros.

Geschmack in allen Dingen, die Kunst und Rede betrafen, zum herrschenden in Griechenland machte und dadurch eigentlich zuerst darüber entschied, was als classische Literatur der Griechen allgemein anerkannt und der Nachwelt überliefert werden sollte, viel früher, ehe die Alexandrinischen Kritiker ihre Kanons anfertigen konnten. Diese Stadt war Athen, und es gibt keine wichtigere Epoche in der Geschichte der Bildung Griechenlands als die Zeit, in welcher Athen sich zu diesem Vorrang über die Schwesterstaaten Griechenlands erhob. Die Befähigung lag tief in dem Naturell des Athenischen Volks. Die Athener waren Jonier, und als ihre Brüder sich von ihnen losrissen, um die Zwölfstädte an der Asiatischen Küste zu gründen, war bereits die Grundlage der eigenthümlichen Bildung der Jonier befestigt. Die Mundart der Jonier hatte sich durch eigenthümliche charakteristische Züge von der Dorischen und Aeolischen getrennt; der Dienst der Götter, der bei den Joniern einen besonders heitern und fröhlichen Anstrich hatte, war zu bestimmten Nationalfesten gestaltet[1]), auch gewisse Keime zur Entwickelung einer republicanischen Freiheit waren bereits gelegt, bevor diese Trennung erfolgte. Wie groß aber der innre Reichthum und die Bewegungskraft des Jonischen Geistes war, zeigen die erstaunenswürdigen Hervorbringungen der Jonier in Asien und auf den Inseln in den zwei Jahrhunderten vor dem Persischen Kriege: die iambische und elegische Poesie, die Anfänge philosophischer Forschung und geschichtlicher Darstellung — um von der einer viel frühern und ganz andern Periode angehörenden epischen Poesie hier zu schweigen. Was dagegen in derselben Zeit die in der

[1]) Daher die Thargelien und Pyanepsien des Apoll, die Anthesterien und Lenäen des Dionysos, die Apaturien und Eleusinien und viele andre Feste und Cultusgebräuche den Joniern und Athenern gemeinsam sind.

Heimat zurückgebliebenen Ionier in Attika hervorbrachten, erscheint dürftig und beschränkt gegen den üppigen Wuchs jener in Asien aufblühenden Literatur; und erst der weitere Fortschritt lehrte, wie die Entwickelung des Geistes in Athen doch bei Weitem die gediegenere und nachhaltigere war. Die Bildung der Ionier in Kleinasien gemahnt uns wie eine aus dem heimatlichen Boden in ein üppigeres Land und unter einen wärmeren Himmelsstrich versetzte Pflanze, die mit treibhausartiger Vegetation eine Fülle von Blättern und Blüthen hervortreibt, während die in dem natürlichen Boden zurückgebliebne Schwesterpflanze bei einem festeren Gefüge des Stamms und der Zweige auch am Ende vorzüglichere, nahrhaftere Früchte hervorbrachte. In der That verhielten sich selbst Boden und Himmelsstrich der beiden Länder so wie in diesem Bilde. Ionien hatte, nach Herodot, unter allen Landschaften der Griechen das sanfteste, mildeste Klima, und wenn dieser Historiker auch dem Boden Ioniens nicht den ersten Preis zuspricht, so waren doch die Flußthäler dieser Landschaft, wie besonders das des Mäander, durch den reichlich herabgeschwemmten, mit vulcanischen Bestandtheilen geschwängerten Humus von außerordentlicher Fruchtbarkeit. Dem Lande Attikas dagegen wird allgemein von den Alten ein felsiger, nur leicht und dünn mit Humus bedeckter Boden zugeschrieben[1]), der, wenn auch nicht unfruchtbar, doch mehr Arbeit und Sorgfalt forderte, als in andern Gegenden Griechenlands; daher sich nach Thucydides feiner Bemerkung die kriegerischen Stämme der Vorzeit nicht so darum rissen und drängten, wie um die gesegneteren Ebenen von Argos, Theben und Thessalien, und eben dadurch eine ruhigere, ungestörtere Entwickelung des bürgerlichen Lebens und des Kunstfleißes in Attika möglich gemacht wurde. Doch

---

[1]) τὸ λεπτόγεων.

fehlte es auch Attika im Alterthume nicht an Reizen der Natur, nicht an „grünen Waldthälern," wie Sophokles in dem prachtvollen Gesange des Kolonischen Chors sagt, „in denen die helltönende Nachtigall überall ihre sanften Klagen austönt, von dem weinähnelnden Epheu beschattet und dem heiligen fruchtstrotzenden Gewächs des Bacchus, das Sonnenglut und Winterstürme verschonen," nicht an dem „himmlischen Thaue, der die Blüthentrauben der Narcisse und den goldglänzenden Crocus immer frisch erhält"[1]), und vor Allem wird die reine von frischen Lüften gekühlte und geläuterte Luft als ein herrlicher Vorzug des Attischen Klimas gepriesen und schon von Euripides als ein geistiger Aether geschildert, der allen Erzeugnissen des Attischen Geistes die eigenthümliche Anmuth verleihe, die sie wie ein zarter Duft umgibt. „Ihr Nachkommen des Erechtheus, redet der Dichter seine Athener an[2]), glücklich von der Vorzeit her, geliebte Kinder der seligen Götter, ihr pflückt aus euerm heiligen, uneroberten Lande die ruhmvolle Weisheit wie eine Frucht eures Bodens und schreitet beständig mit anmuthigem Behagen durch den strahlenden Aether eures Himmels daher, in welchem die neun heiligen Musen Pieriens einst die blondgelockte Harmonia als ihr gemeinschaftliches Kind gepflegt haben sollen. Auch sagt man, daß die Göttin Kypris Wellen aus dem schönströmenden Kephissos geschöpft und sie in Gestalt milder, sanftfächelnder Lüfte über das Land hingehaucht habe, und immerfort sende die reizende Göttin, indem sie sich die Locken mit duftenden Rosengeflechten bekränzt, die Liebesgötter aus, um sich zur ehrwürdigen Weisheit zu gesellen und jeglicher Tugend Werke zu unterstützen."

---

[1]) Sophokles Oedip. auf Kolonos V. 670. 681.

[2]) Euripides Medea 824. Die Uebersetzung soll zugleich eine Erklärung der sehr sinnvollen und gedankenreichen Stelle sein.

Mit dieser Beschaffenheit des Landes wirkte die politische Lage zusammen, mit jener innern Uebereinstimmung, die wir so oft in der Geschichte der Völker bewundernd wahrnehmen. Die Jonier fanden zuerst, als die kräftigere und kriegsgewohntere Nation, mit den Landeseinwohnern von Lydischem, Karischem und anderem Stamme ein leichtes Spiel und traten, nachdem sie sich der ganzen Küste bemächtigt hatten, in ein friedliches Verhältniß zu ihnen, das ihnen — bei dem Zusammenhange, in welchem Lydien frühzeitig selbst mit Babylon und Ninive stand — allerlei Lebenskünste und Genüsse aus dem innern Orient zuführte; als nun die Lydische Monarchie unter den Mermnaden erstarkte und um sich griff, waren sie schon so verweichlicht und entartet, daß sie bei dem Mangel an politischer Einheit dem benachbarten Reiche als eine ziemlich leichte Beute anheim fielen und mit den andern Unterthanen des Krösos unter die Botmäßigkeit der Perser kamen. Die Bewohner Attika's dagegen, eingeschlossen und oft auch bedrängt durch die mannhaftesten Stämme Griechenlands, die Aeolischen Böoter und die Dorier — der letzte Rest vom Jonischen Stamme, der früher in so viel ausgedehnteren Gegenden im Mutterlande gewohnt hatte — durften das Schwert nicht aus der Hand legen und wurden durch die Umstände selbst gedrängt neben der freien Beweglichkeit des Jonischen Charakters eine Thatkraft und Entschlossenheit zu behaupten, die sie für große Dinge reif und fähig machte. Daß sie dabei nicht so bald zu der stolzen Sicherheit gelangten, welche die Spartaner, im Besitz des halben Peloponnes und im Bewußtsein unangefochtener Meisterschaft im Waffenhandwerke, für sich voraus hatten, daß die Athener stets genöthigt waren unruhig umherzublicken und Gelegenheiten zu suchen, um ihre Macht zu verstärken: darin liegen die ersten Gründe der so sehr verschiedenen Rolle, welche Sparta und Athen hernach in den großen Welt-

begebenheiten spielten. Daneben war die geistige Thätigkeit der Athener auf eine gesetzmäßige Ausbildung des politischen Lebens im steten Fortschritte zu einer freien Bewegung des Volks gerichtet; und nur in Athen, nicht in Jonien, konnte ein Mann wie Solon erwachsen und durch das Vertrauen seiner Landsleute der Ordner des Staats werden. Solon wußte die ererbten Rechte der Aristokratie mit den Ansprüchen eines mündig gewordenen Volks auf thätige Theilnahme an seinen Angelegenheiten, er wußte sittliche Strenge und Ordnung mit einer Freiheit, welche Jedem Raum zur Entwickelung seiner Kräfte und Anlagen verschafft, zu vereinigen. Wenige Staatsmänner glänzen in so reinem Lichte wie Solon; sein menschliches Gemüth, sein warm und kräftig fühlendes Herz haben wir oben durch die Bruchstücke seiner Elegieen und Jamben kennen gelernt (Cap. 10.). Hernach folgt die mit einigen Unterbrechungen ein halbes Jahrhundert (von 560 bis 510 v. Chr.) dauernde Herrschaft des Peisistratiden-Hauses, die gewiß mit Verstand und mit Wohlwollen für das Land verwaltet wurde, so weit es die bei allen Tyrannen vorwaltende Rücksicht auf die feste Begründung des herrschenden Hauses zuließ. Peisistratos war in der That ein staatskluger und umsichtiger Regent, der seine Besitzungen schon über Attika hinaus erweiterte und namentlich sich schon in der Gegend der Goldbergwerke am Strymon, deren Besitz den Athenern auch später so sehr am Herzen lag, festzusetzen wußte [1]). Im Innern that er Vieles, um den Ackerbau und Gewerbfleiß zu heben, wie er namentlich die Olivenpflanzungen, welche dem Boden und Klima so sehr zusagten, auf alle Weise begünstigt haben soll. Auch zeigt sich bei den Peisistratiden, wie bei allen Tyrannen, große Lust an gewaltigen Kunstunternehmungen; der von ihnen gebaute Tempel des

---

[1]) Herodot I, 64.

Olympischen Zeus blieb, wenn auch nur halb vollendet, immer das größte Bauwerk in Athen und das Staunen der späteren Jahrhunderte. Eben so liebten die Tyrannen sich mit allem Glanz zu umgeben, den Poesie und andere musische Künste ihrem Hause verleihen konnten; und gewiß gebührt den Peisistratiden das Verdienst den Geschmack an Poesie bei den Athenern verbreitet und das Beste, was Griechenland bis dahin hervorgebracht hatte, bei ihnen einheimisch gemacht zu haben. Die Einrichtung, nach welcher die Ilias und die Odyssee an den Panathenäen in ihrem vollständigen Zusammenhange vorgetragen wurden, gehört den Peisistratiden nicht unbestritten an (Cap. 5.): aber sicher ist, daß durch Peisistratos Sohn, den mildgesinnten, feingebildeten Hipparch, die ausgezeichnetsten Lyriker der damaligen Zeit, wie Anakreon (Cap. 13.), Simonides (Cap. 14.), Lasos (Cap. 14.) nach Athen gezogen wurden, neben denen auch die Sammler und Fortbildner der mysteriösen Poesie, wie Onomakritos — den die Peisistratiden sogar bei ihrer Vertreibung mit an den Hof des Persischen Großkönigs nahmen — in hohem Ansehn standen (vgl. Cap. 16.). Aber ungeachtet dieser Anstalten und Begünstigungen hat doch Herodot gewiß Recht, wenn er behauptet, daß Athen erst nach der Befreiung von dem Joche dieser Herrschaft sich mit der Kraft, welche der Antheil eines jeden Bürgers am gemeinen Wesen allein erwecken kann, emporgeschwungen habe[1]); und wiewohl Herodot dabei zunächst an kriegerische Unternehmungen Athens denkt, so zeigt sich dasselbe doch auch im Reiche geistiger Thätigkeit: wie überhaupt die Geschichte der Athener die seltene Erscheinung aufweist, daß unter den größten Stürmen im Staatsleben und bei dem Aufbieten aller Kräfte für Rettung oder Vergrößerung des Staats Poesie und Kunst

[1]) Herodot V, 78.

ihre schönsten Blüthen trieben. Die lange Herrschaft der Peisistratiden erzeugte in Athen — bei allem Zusammenfluß fremder Dichter — keine einheimische Leistung bedeutender Art, als die ersten Anfänge des tragischen Drama's — denn die Ursprünge der Komödie bei den ländlichen Bacchusfesten fallen noch in die Zeit vor Peisistratos. Dagegen sah Athen in den dreißig Jahren zwischen der Vertreibung des Hippias und der Schlacht von Salamis (Olymp. 67, 3. bis 75, 1. v. Chr. 510—480.), in denen es mit Kraft und Glück gegen seine Nachbarn in Böotien und Euböa auftrat und bald zuerst mit jugendlicher Keckheit in die Angelegenheiten seiner Stammgenossen in Asien einzugreifen und den Aufstand der Jonier gegen Persien zu unterstützen wagte und darauf mit Entschlossenheit den ersten gewaltigen Stoß der Persischen Macht aufnahm und abwehrte — es sah in derselben Zeit auf der Bühne Phrynichos rührende und Aeschylos erhabne Poesieen; die politische Beredsamkeit flammte in Themistokles auf; die historische Sammlung und Forschung fand, im Pherekydes, einen Boden in Athen; und durch Alles zieht sich gleichsam eine Ahnung von dem Größeren und Herrlicheren, wozu Athen durch sein Geschick bestimmt sei. Selbst die bildende Kunst folgt in Athen nicht so den äußeren Begünstigungen, welche der Unternehmungsgeist der Peisistratiden ihr ohne Zweifel darbot, als den innern Antrieben der Freiheit und jener innern Freudigkeit, welche diese den Gemüthern mittheilt; während von Olympias 60 (v. Chr. 540) an in Argos, Lakedämon, Sikyon und sonst namhafte Meister und ganze Familien und Schulen von Erzgießern, Arbeitern in Gold und Elfenbein, Bildhauern u. dgl. hervortreten, ist das Peisistratidische Athen ganz davon entblößt, und erst in der Zeit der Schlacht von Marathon werden die Athener Antenor, Kritias und Hegias als vorzügliche Meister im Erzguß genannt. Das Werk aber, durch

welches sowohl Antenor als Kritias hauptsächlich berühmt wurden, waren die Erzstatuen des Harmodios und Aristogeiton, der Tyrannenmörder und Befreier Athens von dem Joche der Peisistratiden, nach der Sage des Athenischen Volks[1]).

Ein solches Geschlecht hochherziger und unternehmender Männer traf die große Noth und Gefahr des Persischen Krieges und übte auf dasselbe die stählende und begeisternde Kraft aus, durch welche große und glücklich bestandene Gefahren die höchste Wohlthat für die Völker werden. Eine solche Zeit tilgt alle kleinlichen Sorgen und trägen Gewöhnungen aus den Gemüthern und übt sie in großen Gedanken und edlen Entschlüssen zu leben, sich hinzugeben an Ideen, die dem Einzelnen mehr gelten als er sich selbst; die edlen Leidenschaften, die dann erwachen, gießen eine Wärme aus, die in allen Werken und Schöpfungen noch lange nachwirkt. Die Athener verlassen in einer Zeit, in welcher sich bereits das halbe Griechenland vor dem Perserheer gebeugt hatte, mit rücksichtsloser Freiheitsliebe ihr schönes Vaterland und geben es der Verwüstung des Feindes preis; sammt und sonders zu Schiffe steigend entscheiden sie die Seesiege und sind auch sogleich wieder im Landkriege die zuverlässigsten Beistände der Spartaner. Die kluge Mäßigung, mit der sie sich um des allgemeinen Besten Willen dem Spartanischen Oberbefehl unterordnen, verbunden mit einer kühnen Unternehmungslust, wie sie Sparta mangelte, findet bald einen Lohn, der die kühnsten Hoffnungen überstieg, welche sich Athens Staatsmänner in den Jahren vorher machen konnten. Die schon vor der Marathonischen Schlacht neuerwachte Anhänglichkeit der Jonier an ihre Mutterstadt Athen bewirkt bald eine engere Anschließung fast aller Griechen der Asiatischen Küste an diesen Staat, und indem Sparta sich mit

---

1) Vgl. Cap. 13.

allen Griechen des Mutterlandes von der weiteren Führung des Krieges zurückzieht, bildet sich eine Athenische Bundesgenossenschaft für die Vollendung des Nationalkrieges, welche sich durch allmähliche und doch ziemlich rasche Uebergänge in eine Herrschaft der Athener über ihre Stamm- und Bundesgenossen, ja in ein großes blühendes Insel- und Küstenreich um das ganze von den Athenern beherrschte Aegäische Meer und einen Theil des Pontus Euxinus verwandelt, wodurch Athen eine breite Basis für das von seinen Staatsmännern immer höher geführte Gebäude politischer Größe und glänzender Herrlichkeit gewann.

Der Vollender dieses glänzenden Gebäude war Perikles während seiner etwa von Ol. 79 (464) bis zu seinem Tode (Ol. 87, 4, 429.) dauernden Verwaltung. Perikles gab vor Allem dem Verhältnisse Athens zu den Bundesgenossen den Charakter der Herrschaft, indem er den bisherigen Bundesschatz für einen Athenischen Staatsschatz erklärte, und behauptete sie mit aller Entschiedenheit, indem er jeden Versuch des Abfalls mit großer Strenge züchtigte. Athen wurde durch ihn eine herrschende Gemeinde, deren Hauptgeschäft die Regierung und das Richteramt in einem weit ausgedehnten, durch Ackerbau, Gewerbe und Handel blühenden Reiche war. Gewiß war es nicht der bloße Besitz dieser Herrschaft und die Ausübung der damit verbundenen Geschäfte, worauf Perikles Sinn stand und worin er das Ziel aller dieser Anstrengungen, das höchste Gut, das er seinen Athenern erwerben wollte, erblickte. Sein Leitstern war die in seinem Geiste ausgebildete Idee von einem schönen und edlen des Menschen würdigen Dasein, von einem Leben werth gelebt zu werden, das er in Athen verwirklichen wollte. Die stille Macht des Geistes, großer und schöner Gedanken, sollte den ganzen Körper des herrschenden Volkes durchdringen und durchdrang ihn auch wirklich, so

lange seine Leitung dauerte, in höherem Grade, als es in der Geschichte sonst irgendwann gefunden wird. Perikles selbst stand unter einem Volke freier Männer, denen ziemlich das Höchste von selbständiger Theilnahme an öffentlichen Angelegenheiten und freier Bewegung im öffentlichen und Privatleben zu Theil geworden war, er stand unter diesem Volke von Freien wie ein einzelner Mann ohne ein bedeutendes öffentliches Amt, ohne Regierungsgewalt[1]), ohne so viel Macht seinen Befehlen Gehorsam zu verschaffen, als ein Römischer Aedilis hatte, und doch mit einer Herrschaft des Geistes über die Menge, wie sie selten ein geborner Herrscher ausgeübt hat. Die Athener sahen in ihm, wenn er von der Rednerbühne zur Volksversammlung sprach, einen Olympischen Zeus, der Blitz und Donner in seiner Gewalt habe, wiewohl es nicht die leidenschaftliche Bewegtheit seiner Rede, sondern die unwiderstehliche, den Gemüthern sich tief einprägende Kraft der Gedanken war und die Erhabenheit der ganzen Erscheinung, die ihm den Beinamen des Olympios erwarb; daher ein Komiker von ihm und den andern Rednern sagte, daß Perikles allein den Stachel der Rede in den Gemüthern der Hörenden zurücklasse[2]). Wozu aber Perikles das Volk eigentlich bewegen wollte, zu welchem Zwecke er diese gewaltigen Mittel der Macht und des Reichthums in Athen zusammenhäufte, wird am Augenschein-

---

[1]) Allerdings war Perikles in der Zeit beim Ausbruch des Peloponnesischen Krieges offenbar Schatzmeister der Verwaltung (ὁ ἐπὶ τῆς διοικήσεως): aber damit war zwar die genaueste Einsicht in die Finanzen Athens, aber keine Regierungsgewalt verbunden. Es versteht sich übrigens, daß die Zeiten ausgenommen sind, wo Perikles Strateg war, namentlich im Anfange des Peloponnesischen Krieges, wo der Strateg allerdings eine sehr große Executiv-Gewalt hatte, weil Athen im Belagerungszustande wie ein befestigtes Lager behandelt wurde.

[2]) μόνος τῶν ῥητόρων τὸ κέντρον ἐγκατέλειπε τοῖς ἀκροωμένοις, Eupolis in den Demen.

lichsten durch die noch in ihren Trümmern vorhandenen Werke der Baukunst und Plastik, die unter Perikles Verwaltung entstanden sind, dargethan. Denn als zuerst von Themistokles, Kimon und Perikles selbst für die Sicherung des Staats durch die Befestigungen der Stadt, des Hafens und die langen Mauern auf die genügendste Weise gesorgt war, vermochte Perikles das Attische Volk einen so großen Theil seiner reichen Einnahme auf die Ausschmückung der Stadt durch Werke der Architektur und bildenden Kunst zu wenden, als niemals eine Republik oder ein Monarch auf solche Zwecke gewandt hat[1]. Dieser Aufwand, der in jeder andern Zeit als unverhältnißmäßig betrachtet worden wäre, war damals völlig an seiner Zeit, wo die Kunst eben nach langem kraftvollen Ringen wie eine wundervolle Blüthe aus der Knospe brach, wo die dem Perikles nahe stehenden und innig vertrauten Geister, wie Phidias, zum Besitze jener geheimnißvollen Zaubermacht gelangt waren, die den erhabensten Geist aus Stein und Erz, Säulen und Gebälken, menschlichen Gliedern und Mienen reden läßt. Wir müssen um so mehr die geniale Kraft bewundern, mit der Perikles diese eben erst in reinem Glanze hervorbrechenden Strahlen der Kunst auffaßte und zur Verherrlichung Athens in einen Brennpunkt zu sammeln wußte, wenn wir überlegen, wie diese Zeit doch eigentlich niemals wiedergekehrt ist und für

[1]) Die jährlichen Einkünfte Athens werden in Perikles Zeit, da die Tribute der Bundesgenossen 600 Talente betrugen, im Ganzen auf 1000 Talente (etwas über 200,000 Pfund Sterling) angeschlagen. Geht man nun davon aus, daß die Propyläen (mit den dazu gehörigen Bauten) 2012 Talente kosteten, so wird man alle diese Bauwerke, das Odeon, den Parthenon, die Propyläen, den Eleusinischen Weihetempel und andere gleichzeitige Tempel auf dem Lande, wie in Rhamnus und Sunion, mit allem Bilder- und Farbenschmuck, Götterbildern aus Gold und Elfenbein, wie die Pallas im Parthenon, Prachtteppigen u. dgl., gewiß nicht unter 8000 Talenten schätzen können. Und doch fallen alle diese Werke in die letzten 20 Jahre vor dem Peloponnesischen Kriege.

immer verloren gewesen wäre, wenn man sie damals vorbeigelassen hätte, wie Werke von dieser Hohheit und edlen Schönheit und Vollendung im Großen und Kleinen weder unter der Gönnerschaft der Macedonischen noch der Römischen Monarchen entstanden sind und — mit einem Worte — die Schöpfungen der Perikleischen Zeit eigentlich die einzigen Werke von Menschenhand sind, in denen der geläutertste, gebildetste Kunstsinn vollkommene Genüge findet. Aber auf keinen Fall kann es die Intention des Perikles und der ihm gleichgesinnten Athener gewesen sein, daß bloß die Bildung und der Genuß des Geistes, welcher durch den Sinn des Auges einströmt, in Athen einheimisch werden sollte; offenbar ging ihr Streben darauf hinaus jeden Reiz, den das Leben im Gedanken, in der Erkenntniß dem Menschen gewährt, festzuhalten und zu bannen. Man weiß, daß Perikles zum Sophokles in einem nahen, vertraulichen Verhältnisse stand, und darf voraussetzen, daß Dichtungen wie die Antigone die höchste Freude seines Lebens waren, zumal da zwischen Perikles politischen Grundsätzen und Sophokles dichterischer Natur eine innere Verwandtschaft besteht, die wir uns weiterhin wohl noch deutlicher machen können. Noch enger aber war das Verhältniß, in welchem Perikles zu dem ersten Weltweisen stand, der die Lehre vom „ordnenden Geiste" in Griechenland verkündete, zum Anaxagoras [1]). Ueberhaupt muß man sich Perikles Haus, seit der Zeit besonders da die schöne und geistvolle Milesierin Aspasia mit größerer Freiheit im Umgange, als die Attische Sitte eigentlichen Ehefrauen gestattete, ihm vorstand, als einen Vereinigungs-

---

[1]) Mit Anaxagoras verbindet der Verf. des ersten Alkibiades (unter den Platonischen Dialogen), p. 118, als Perikles Freunde die philosophischen Musiker Pythokleides und Damon, vgl. die Scholien zu dieser Stelle. Auch mit dem Eleaten Zenon und dem Sophisten Protagoras soll Perikles in Verbindung gestanden haben.

punkt aller Menschen denken, die die höhere geistige Bestimmung Athens sich zum Bewußtsein gebracht hatten und darauf hinauszuarbeiten entschlossen waren. Was Thucydides den Perikles in der berühmten Leichenrede sagen läßt, rührt gewiß, wenn auch nicht den Worten, doch dem Gedanken nach, wirklich von Perikles her: „Alles zusammenfassend behaupte ich, daß unsere ganze Stadt die Bildungsschule von Hellas ist"[1]).

Daß dieses glänzende Bild menschlicher Trefflichkeit ganz ohne den Schatten der Schuld, der sich allem Irdischen anhängt, geblieben sei, daß der Höhestand der Attischen Bildung keine Spuren des Verfalls in sich trage, der in der Entwickelung menschlicher Dinge so schnell nach der schönsten Blüthe einzutreten pflegt: wer möchte dies zu behaupten wagen? Schon die äußere politische Stellung von Athen brachte den edlern Patriotismus und den Sinn für Recht und Pflicht, wie ihn die Athener im Perserkriege darlegen, bald in schlimme Conflicte mit den besondern Interessen und Leidenschaften Athens. Athen war von Anfang an gegen das übrige Mutterland der Griechen in keinem freundschaftlichen Verhältniß; die einzigen Ionier, welche sich hier gleichsam auf der äußersten Spitze von Hellas behauptet hatten, umgeben von Doriern und Aeolern, fanden sie nirgends die Sympathie, welche die Genossen desselben Stamms bei den Griechen verknüpfte; niemals haben die andern Staaten des alten Griechenlands die geistige Ueberlegenheit Athens auf solche Weise anerkannt, daß sie sich ihm in politischen Verbindungen unterzuordnen bereit gewesen wären; Athen hat daher auch nie eine Hegemonie über die von Alters her freien Staaten des alten Griechenlands ausgeübt, wie sie Sparta zu verschiedenen Zeiten eingeräumt

---

1) Thucyd. II, 41. ξυνελών τε λέγω τὴν πᾶσαν πόλιν τῆς Ἑλλάδος παίδευσιν εἶναι.

wurde. Athen mußte gleich bei der Grundlegung seiner politischen Größe dahin streben sich von der Beaufsichtigung der übrigen Griechen frei zu machen; und da Attika keine Insel war, was den Staatsmännern Athens das Erwünschteste gewesen wäre, wurde Athen mit seinem Hafen wenigstens durch jene ungeheuren Befestigungen vom Lande isolirt und der Einwirkung der herrschenden Landmächte möglichst entzogen. Die Blicke dieser Staatsmänner waren ganz auf die See gerichtet, da sie in dem Stammcharakter der Ionier Attika's, der Lage dieser Halbinsel, den innern Schätzen derselben, wie namentlich den Silberbergwerken, die Bestimmung Athens zur Seeherrschaft erkannt und der Perserkrieg selbst den mächtigsten Anstoß dazu gegeben hatte: durch seine bedeutende Marine war Athen von selbst an die Spitze der überseeischen Bundesgenossen gestellt, welche zu ihrer Befreiung und ihrem Schutze den Krieg gegen Persien noch fortsetzen wollten. Diese Bundesgenossen waren sämmtlich vorher des Großkönigs Unterthanen gewesen und zum Theil schon lange weit mehr an knechtischen Dienst als an freiwillige Anstrengung ihrer Kräfte gewöhnt; ihre Weigerungen und Versäumnisse waren es, die Athen zuerst veranlaßten die Zügel straffer zu ziehn und allmählich immer mehr die Herrscher zu spielen. Die Athener waren gewiß nichts weniger als aus Lust und Laune grausam und blutgierig; aber eine rücksichtslose Härte, wenn es galt Grundsätze aufrechtzuerhalten, ohne die sie nicht bestehen zu können meinten, war tief in ihrem Charakter gegründet, und die Umstände drängten sie nur zu häufig sie gegen ihre Bundesgenossen anzuwenden. Es lag viel Stolz und ein egoistischer Patriotismus darin, daß so viele Städte ihre Reichthümer dazu verwenden sollten Athen zu einem Sammelplatze aller Kunst und Bildung zu machen; indessen war die Forderung doch nicht die, daß Millionen sich einem trübseligen und unwürdigen

Dienst des Bedürfnisses unterziehen sollten, damit wenige Tausende der höhern Freuden der Menschheit theilhaft werden konnten; sondern der Gedanke von Staatsmännern, wie Perikles, ging unstreitig darauf hinaus, daß Athen der Stolz der ganzen Bundesgenossenschaft sein, die Bundesgenossen das Schöne mit ihnen genießen und namentlich an den großen Festen, den Panathenäen und Dionysien, zu deren Verherrlichung aller Reichthum und alle Kunst aufgeboten wurde, einen vollen Antheil nehmen sollten[1]).

Rasche Entschiedenheit im Handeln und hinreißende Kraft der Rede[2]) waren die Eigenschaften, welche die Athener am Meisten vor allen ihren Landsleuten auszeichneten, die in ihrem politischen Leben und ihrer Literatur aufs Deutlichste hervortraten. Beiden Eigenschaften liegt die Gefahr der Ausartung sehr nahe. Jene Thatkraft ging in eine unruhige Unternehmungslust über, die im Peloponnesischen Kriege, als sie nicht mehr von der ruhigen und klaren Uebersicht aller Verhältnisse geleitet wurde, wie sie Perikles besaß, hauptsächlich den Sturz der Athenischen Macht bewirkte; und das Bewußtsein der Gewandtheit in der Rede, welche die Athener vor anderen Griechen voraus hatten, verführte zu einer Redelust, die Alles zum Gegenstande der Besprechung machte und gegen die Wortkargheit der älteren Griechen, die

---

[1]) Mancherlei führt darauf, daß diese Feste recht für die Bundesgenossen eingerichtet waren und sie sich in großer Menge dazu einfanden. Auch wurde an den Panathenäen öffentlich für die Platäer (Herodot VI, 111) und an allen großen öffentlichen Festen für die Chier gebetet (Theopomp bei den Schol. Arist. Vögel 880), die im Peloponnesischen Kriege, nach dem Aufstande der Mitylenäer, ziemlich allein immer treugebliebene Bundesgenossen waren. Auch brachten die Colonieen Athens, d. h. wohl im Ganzen die Städte der Bundesgenossenschaft, mit an den Panathenäen Opfer dar.

[2]) τὸ δραστήριον καὶ τὸ δεινόν.

das Ergebniß langer Betrachtung in wenige Worte zusammenzudrängen liebten, sehr auffallend abstach. Es ist bemerkenswerth, daß sehr bald nach dem Perserkriege der große Kimon sich von seinen Landsleuten dadurch unterschied, daß er aller Attischen Redegewalt und Geschwätzigkeit[1]) ganz fremd geblieben war; ein Zeitgenoß von ihm, Stesimbrotos von Thasos, bemerkt, daß in seinem Benehmen das Edle und Offenherzige sehr hervorgetreten und sein Charakter mehr der eines Peloponnesischen Mannes als eines Atheners gewesen sei[2]). Doch war dies Geschick der Rede noch lange durch die tief eingewurzelten Grundsätze der nationalen Sittlichkeit und von den Vätern überlieferten Frömmigkeit gezügelt, und erst gegen den Anfang des Peloponnesischen Krieges, als ein von außen, besonders aus den Colonieen im Osten und Westen stammendes Geschlecht von angeblichen Weisheitslehrern, die wir unter dem Namen der Sophisten später genauer charakterisiren werden, in Athen Eingang und Anhang fand — lernten die Athener die gefährliche Kunst die überlieferten Grundsätze der Sitte und Sittlichkeit einem zersetzenden und auflösenden Räsonnement zu unterwerfen, das, wenn es auch zuletzt zu einer philosophischen Begründung der Sittlichkeit führte, doch zuerst unsittlichen Trieben und Neigungen großen Vorschub leistete und auf jeden Fall die Macht der festen Gewöhnung, des sichern Glaubens an gewisse den Gemüthern eingepflanzte Grundsätze zerstörte. Diese Künste der Sophistik wurden den Athenern um so verderblicher, da schon vor dem Peloponnesischen

[1]) δεινότης und στωμυλία.

[2]) Bei Plutarch Kimon 4. Stesimbrotos ist freilich nicht mit Unrecht verrufen wegen der Leichtgläubigkeit und Lust, womit er die chronique scandaleuse jener Zeiten erzählt: allein Beobachtungen, wie die oben mitgetheilten, die so aus der unmittelbaren Anschauung des ganzen Lebens geschöpft sind, bleiben immer höchst schätzbar.

Kriege, unter Perikles Verwaltung, die edle Manneskraft des Athenischen Geistes, die im Perserkriege und der nächsten Zeit so herrlich strahlte, zwar keineswegs vernichtet, aber doch innerlich schon gelähmt und gebrochen war, gebrochen durch die Einwirkungen desselben Glücks, welches jene männliche Kraft den Athenern geschaffen hatte. Wenn auch das schneidende Urtheil des Platon über Perikles Einwirkung auf die Athener, Perikles habe die Athener faul und feige und geschwätzig und geldgierig gemacht[1]) — das dem großen Philosophen sein durchgehender Widerwille gegen die praktischen Staatsmänner der Zeit eingegeben — unmöglich als gerecht und billig gelten kann: so ist doch nicht zu läugnen, daß gerade die Principien der Politik des Perikles in nahem Zusammenhange mit der von Platon so grell ausgedrückten Entsittlichung stehen. Indem Perikles die Macht der Athener ganz auf die Herrschaft des Meeres baute, entwöhnte er sie von dem Landkriege und den dazu vorbereitenden kriegerischen Uebungen, welche die Kraft der alten Marathonskämpfer gestählt hatten; auf den Schiffen waren die Ruderer die Hauptsache, welche, ausgenommen in Zeiten großer Noth, nicht aus den Bürgern, sondern aus gemiethetem und zusammengepreßtem Volke genommen wurden, so daß der Korinthier bei Thucydides am Anfange des Peloponnesischen Krieges wohl nicht mit Unrecht behauptet: die Macht der Athener sei mehr eine für Geld erkaufte als eine einheimische[2]). Indem zweitens Perikles die Athener ganz zu einem Herrschervolke machte, dessen meiste Zeit den Geschäften der Regierung und des Richtamts in ihrem großen weitläuftigen Reiche gewidmet war, mußte er auch dafür sorgen, daß der gemeine Mann von Athen durch diese Geschäfte seinen täg-

[1]) Platon Gorg. p. 515 e.

[2]) Thucyd. I, 121. vgl. Plutarch Perikl. 9.

lichen Unterhalt gewinnen konnte, und es wurden Einrichtungen getroffen, daß ein bedeutender Theil der großen Einnahmen Athens in der Form von Richtersold, Rathsherrnsold, Volksversammlungssold und unter noch weniger giltigen Titeln, wie z. B. als Schauspielgeld (θεωρικά), den einzelnen Bürgern zufloß. Diese Bezahlungen des Volkes für seine Theilnahme an den öffentlichen Geschäften waren in Griechenland eine ganz neue Sache, und vielen wohlgesinnten Männern erschien das bequeme Sitzen und Zuhören auf der Pnyx und in den Gerichtssälen als ein müßiggängerisches Leben im Vergleich mit der Arbeit des Ackermannes und Winzers auf freiem Felde im Schweiße seines Angesichts. Jedoch dauerte es geraume Zeit, ehe die schlechten Eigenschaften, welche aus diesen Verhältnissen sich entwickelten, bei den Athenern so überhand genommen hatten, daß sie die entgegengesetzten edlen Bestrebungen und Gewöhnungen des Athenischen Charakters unterdrücken konnten; lange standen auch unter den Bürgern Athens die fleißigen Landbauer, wackeren Krieger, sittlich ernsten Männer von altem Schrot und Korn der geschwätzigen, genußsüchtigen, leidenschaftlich aufgeregten jüngeren Generation gegenüber, welche den ganzen Tag über sich auf dem Markte und in den Gerichtshöfen herumtrieb; der Kampf dieser Parteien ist es besonders, um den die alte Attische Komödie sich dreht, daher wir bei Aristophanes noch Gelegenheit haben werden ihn genauer zu betrachten.

Was aber für unser Thema das Wichtigste ist: die Künste, die bildenden und redenden, erscheinen in der Zeit bis zum Peloponnesischen Kriege von der Verderbniß der Sitten noch ganz unberührt und scheinen wie in einem fleckenlosen Lichte zu strahlen. Was man öfter in der Geschichte des geistigen Lebens bemerkt hat, nicht die Zustände, in denen die Völker noch ohne Schwanken auf der Bahn der guten Sitte einhergehen,

wo die Grundpfeiler ehrenfester Gesinnung und unschuldigen Wandelns durch keine untergrabenden Gewalten der Leidenschaften und des Räsonnements erschüttert sind, sind diejenigen, in denen die schönsten Früchte der Kunst reifen; es ist als wenn das Große und Edle im Menschen des Anreizes bedürfte, den es durch die nahe liegende Gefahr der Entartung und Verführung erhält, um in den Werken der Kunst sich zu zeigen und das im Leben verschwundene Glück hier noch eine Zeitlang festzuhalten. Gewiß ist, daß die Werke dieser Periode, an welche die Namen Aeschylos, Sophokles, Phidias hinlänglich erinnern, nicht bloß eine Vollkommenheit der Form, sondern auch eine Größe der Seele, einen Adel des Gemüths, eine Erhabenheit über alle niedrigen und gemeinen Triebe und Neigungen, denen die Poesie huldigen kann, darlegen, die uns fast mit gleicher Achtung vor denjenigen erfüllt, welche in ihrem Geiste stark und reif genug waren diese Kunstwerke zu genießen, wie vor denen, welche sie hervorgebracht haben. Perikles, dessen ganze Verwaltung offenbar den Hauptzweck hatte den Sinn für die ächte Schönheit unter seinem Volke allgemein und herrschend zu machen, konnte mit Wahrheit sagen, wie ihn Thucydides in der schon erwähnten Leichenrede sagen läßt: „Wir lieben das Schöne ohne Prunksucht und die Weisheit ohne Verweichlichung"[1]): einen Schritt weiter, und an die Liebe des wahren Schönen hängte sich die Begierde nach Befriedigung schlechter Gelüste, und die Liebe zur Weisheit erstickte in einem leeren Spiele von Gedanken und Worten

[1]) Thucyd. II, 40. φιλοκαλοῦμεν γὰρ μετ' εὐτελείας καὶ φιλοσοφοῦμεν ἄνευ μαλακίας. Die εὐτέλεια ist nicht so zu verstehen, als wenn die Athener nicht öffentlich große Summen auf Gegenstände der schönen Kunst gewandt hätten: sondern das will Perikles sagen, daß es den Athenern bei ihrer Kunstliebe überhaupt nicht um den äußern Glanz und die Befriedigung bloßer Schaulust, sondern um das Schöne selbst zu thun ist.

die Kraft zu guten und großen Thaten in der Brust der Athener.

Wir wenden uns zunächst zur Geschichte der Gattung von Poesie, welche den Athenern eigenthümlich angehört, des Drama's, um zu sehen, wie hier aus rohen und alterthümlich starren und harten Formen die größte Schönheit und Anmuth, wie eine Rose aus dorniger Knospe, hervorbricht.

Einundzwanzigstes Capitel.

Ursprünge der dramatischen Poesie.

Wie sich in der Poesie überhaupt der Geist eines Zeitalters weit vollkommner und getreuer abdrückt, als in irgend einer Gattung von prosaischer Darstellung, so charakterisiren die drei Hauptzweige der griechischen Poesie aufs Vollkommenste drei verschiedne Bildungsstufen dieses Volkes. Die epische Poesie gehört ihrer Blüthe nach der Zeit an, in welcher bei der Fortdauer der monarchischen Verfassungen die aus der Vorzeit überlieferte Sagenwelt ganz die Gemüther beherrschte und alles Denken und Dichten darin seine Befriedigung fand. Elegie, Jamben und eigentliche Lyrik entstammen der Periode eines stärker bewegten geistigen Lebens, wie es die Entwickelung der republicanischen Verfassungen begleitete, in der das Individuum mit seinen persönlichen Neigungen und Richtungen sich Raum macht und alle Tiefen der menschlichen Brust von der poetischen Begeisterung aufgeschlossen werden. Sehen wir nun, daß auf dem Höhepunkt der Griechischen Bildung, in der Blüthezeit der Freiheit und Macht Athens, eine neue Gattung der Poesie zum Organ der Ideen und Empfindungen, welche diese Zeit beherrschen, erhoben wird und dagegen

die vorher ausgebildeten Arten so zurücktreten, daß ihre Producte fast unbedeutend werden: so muß die nächste Frage die sein, wodurch die dramatische Poesie dem Geiste dieses Zeitalters in so vorzüglichem Maße zusagte, daß sie ihre Schwestern in dem Wettstreite um die Gunst des Publikums so weit hinter sich zurückließ.

Die dramatische Poesie beruht, wie der Griechische Name ganz einfach besagt, auf Handlungen, die nicht, wie in der epischen Poesie, bloß erzählt werden, sondern vor den Augen der Zuschauenden vorzugehn scheinen. Doch kann in diesem äußeren Vorgehn nicht der wesentliche Unterschied des Drama vom Epos bestehn; denn da die Handlungen doch nicht wirklich in dem Momente der Darstellung vorgehen, da es nur eine Fiction des Dichters und, wenn es wohl gelingt, eine Illusion der Zuschauer ist, daß die und die Personen vor uns reden und handeln: so würde darnach der ganze Unterschied auf eine bloße Täuschung oder Willkühr hinauslaufen. Das Wesen dieser Poesie muß tiefer, in dem ganzen Zustande des Geistes bei der Erzeugung und Aufnahme der Vorstellungen liegen, mit welchen der Dichter sich beschäftigt. Die Hauptsache ist offenbar, daß der Epiker die Handlungen, die er erzählt, als Gegenstand einer ruhigen Betrachtung und Bewunderung, in einer gewissen Ferne hält, indem er immer sich des großen Zwischenraums bewußt bleibt, der ihn in jeder Hinsicht von seinem Gegenstande trennt, der Dramatiker dagegen sich mit ganzer Seele in die Situation des Menschenlebens versenkt, so daß er sie wirklich, indem er sie in seiner Vorstellung ausbildet, selbst erlebt. Er erlebt sie in zweierlei Richtungen, indem erstens die dramatischen Handlungen in ihrer Entstehung aus dem Innern der menschlichen Seele, vom dunkeln Verlangen bis zum reifen Entschlusse und der überlegten Ausführung, sich so vollständig und so naturgemäß darstellen, als wüchsen sie aus

unserm eigenen Innern hervor, und indem zweitens auch die Wirkung der Handlungen oder Schicksale der Personen auf das theilnehmende Gemüth, innerhalb des Drama's selber, dargethan und auf eine solche Weise ausgeführt wird, daß der Zuhörer sich selbst zu dieser Theilnahme gedrungen und mächtig in den Kreis der dramatischen Ereignisse hineingezogen fühlt. Dieses zweite Mittel die Handlung des Drama's zu vergegenwärtigen war in der Entwickelungszeit dieser Dichtungsart das ungleich wichtigere; und eben darin liegt die Nothwendigkeit des Chors als eines Theilnehmers an den Schicksalen der Hauptpersonen in dem Drama dieser Zeit; womit es wieder zusammenhängt, daß das Drama in seiner Entstehung bei den Griechen sich nicht an die erzählende Poesie anknüpft, sondern aus einer Gattung der lyrischen Dichtkunst hervorbildete. Doch dies werden wir erst weiterhin in nähere Betrachtung ziehn; für jetzt bleiben wir bei dem Ergebniß stehn, daß die dramatische Poesie das Menschenleben — denn nur dies duldet eine dramatische Behandlung, während die Natur sich nur episch und lyrisch auffassen läßt, — mit einer Kraft und Tiefe ergreift, wie es keine andere Gattung der Poesie vermag.

Denken wir uns einmal aus einer Zeit, in welcher die dramatische Darstellung zu einer alltäglichen geworden ist, in ein Zeitalter zurück, dem diese Gattung der Poesie noch ganz unbekannt war: so müssen wir gestehen, daß eine besondere Kühnheit des Geistes in dieser Schöpfung liegt. Während der Aöde bis dahin nur von Göttern und Heroen als erhabneren Wesen nach Hörensagen gesungen hatte, nun auf einmal hinzutreten und sich selbst als den Gott oder Heros anzukündigen, dazu gehörten ohne Zweifel bei einer Nation, die auch in ihren Ergötzungen fest an bestimmten Sitten hing wie die Griechische, ganz besondere und singuläre Umstände. Freilich liegt in der menschlichen Natur viel, was zum Drama treibt, die allgemeine

Nachahmungslust, die so gern fremde Personen im äußeren Wesen nachmacht, die kindliche Lebhaftigkeit, mit welcher ein von seinem Gegenstand ergriffner Erzähler die vernommene oder auch nur gedachte Rede einer Person gerade so, als wenn sie eben gesprochen würde, anführt: allein von diesen zerstreuten Elementen des Drama's ist noch ein großer Schritt bis zum wirklichen Drama; und es scheint, daß keine Nation vor und außer der Griechischen diesen Schritt gethan hat. Die Literatur des Alten Testaments enthält Erzählungen mit eingeflochtenen Reden und Gesprächen, wie das Buch Hiob, lyrische Gedichte, welche in einem dramatischen Zusammenhange stehen, wie das Hohelied Salomons, aber wir finden in dieser Literatur keine Erwähnung eigentlicher Schauspiele; die dramatische Poesie der Indier gehört erst einer Zeit an, in welcher die Griechische Kultur bereits mit der Indischen in nahe Verbindung gekommen war; und die sogenannten Mysterien des Mittelalters beruhen auf einer, wenn auch sehr dunkel gewordnen, Ueberlieferung aus dem Alterthume. Im Alterthume selbst gelangt die dramatische Poesie, besonders die Tragödie, nur in einer einzigen Stadt, in Athen, zur Reife; sie kommt auch hier nur an wenigen Festen einer einzigen Gottheit, des Dionysos, zum Vorschein, während epische Rhapsodieen und lyrische Gesänge bei verschiednen Anlässen vorgetragen werden konnten. Alles dies ist unbegreiflich, wenn die dramatische Poesie ihren Grund in einer bloßen Laune und Willkühr der Menschen gehabt hätte. Genügte Nachahmungslust, Gefallen am Verstecken der wirklichen Person hinter einer Maske dazu, so würde das Drama gerade eben so häufig in dem Leben der Völker vorkommen, wie jene Eigenschaften unter den Menschen verbreitet sind.

Einen befriedigendern Aufschluß über die Entstehung des Drama's muß die Verbindung geben, in welcher es mit dem

Gottesdienste, und zwar des Bacchus, steht. Der Griechische Götterdienst enthält überhaupt eine Menge dramatischer Elemente; die Götter wurden ja in ihren Tempeln wohnend, an ihren Festen theilnehmend gedacht; es erschien nicht als unziemliche Verwegenheit sie durch menschliche Personen in ihren Handlungen darzustellen. So repräsentirte ein edler Delphischer Knabe den Apollon beim Kampfe mit dem Drachen und der darauf folgenden Flucht und Sühnung; so wurde in Samos die Ehe des Zeus und der Hera beim Hauptfeste der Göttin dargestellt; und die Eleusinischen Mysterien waren, nach dem Ausdrucke eines alten Schriftstellers[1]) selbst, ein „mystisches Drama," in welchem die Geschichte der Demeter und Kora von Priestern und Priesterinnen wie ein Schauspiel aufgeführt wurde: nur wahrscheinlich bloß durch mimische Handlungen, denen höchstens einzelne bedeutungsvolle Sprüche symbolischer Art und dazwischen gesungene Hymnen zur Erläuterung dienten. Auch der Bacchusdienst enthielt solche mimische Darstellungen, wie an den Anthesterien in Athen die Frau des zweiten Archon, welche den Titel Königin führte, dem Dionysos in geheimnißvoller Feier als Braut verlobt und wie bei öffentlichen Aufzügen der Gott selbst durch einen Menschen dargestellt wurde[2]). An dem Böotischen Feste der Agrionien wurde Dionysos entflohen gedacht und in den Gebirgen gesucht; zugleich verfolgte ein Priester, der ein dem Dionysos feindliches Wesen bedeutete, mit einem Beile eine Jungfrau, die eine der Nymphen, welche die Begleitung des Gottes bilden, vorstellte. Dieser Festgebrauch, der von Plu-

---

[1]) Klemens von Alexandrien Protrept. p. 12. Pott.

[2]) Ein schöner Sklave des Nikias stellte bei einer solchen Gelegenheit den Dionysos dar, Plutarch. Nik. 3. Vergl. die Beschreibung der großen Bacchischen Pompa unter Ptolemäos-Philadelphos bei Athenäus V, p. 196 ff.

tarch öfter erwähnt wird, ist die Wurzel des schon von Homer erwähnten Mythus von der Verfolgung des Dionysos und seiner Nährerinnen durch den wüthenden Lykurgos. Aber der Bacchusdienst hat eine Eigenschaft, durch die er mehr als irgend ein andrer geeignet war, die Wiege des Drama's und insbesondere der Tragödie zu werden: die damit verbundene enthusiastische Begeisterung. Er ist, wie wir oben schon (Cap. 2) bemerkten, hervorgegangen aus einer leidenschaftlichen Theilnahme an den Ereignissen der Natur im Laufe der Jahreszeiten, insbesondere an dem Kampfe, den die Natur gleichsam im Winter durchgeht, um in erneuter Blüthe im Frühjahr hervorzubrechen: daher die Feste des Gottes in Athen und anderwärts alle in den Monaten, die dem kürzesten Tage am Nächsten liegen, gefeiert wurden[1]). Die Stimmung dieser Feste war ursprünglich die, daß die begeisterten Theilnehmer den Gott wirklich in den Ereignissen der Natur angegriffen, getödtet oder dem Tode nah, fliehend und errettet, wiederauflebend oder zurückkehrend, siegend und herrschend wahrzunehmen glaubten und alle Festfeiernden diese traurigen und freudigen Ereignisse eben so empfanden, als wenn sie dadurch unmittelbar berührt und ergriffen würden. Nun verschwand freilich, bei den großen Veränderungen, welche die Griechische Religion in Zusammenhang mit der Bildung der Nation erlitten hat, aus den Gemüthern das Bewußtsein, daß die Leiden und Wonnen, welche beklagt und bejauchzt wurden, sich in der

---

[1]) In Athen folgen die Monate so aufeinander: Poseideon, Gamelion (früher Lenäon), Anthesterion, Elaphebolion; diese enthielten, nach Böckh's unbestreitbarer Beweisführung, die Bacchusfeste: Kleine oder ländliche Dionysien, Lenäen, Anthesterien, große oder städtische Dionysien. In Delphi waren die drei Wintermonate dem Dionysos heilig (Plutarch de EI ap. Delphos c. 9.), und das große Fest der Trieterika wurde in der Zeit des kürzesten Tages auf dem Parnaß gefeiert.

Natur vor den Augen der Menschen begaben; man faßte auch den Bacchus ganz als ein persönliches, menschenartiges, für sich existirendes Wesen; aber es blieb doch immer diese begeisterte Theilnahme am Dionysos und seinen Schicksalen wie gegenwärtigen Ereignissen. Der Schwarm untergeordneter Naturwesen, welche den Bacchus umgaben, die Satyrn, Panen, Nymphen, in denen das Leben des Naturgottes gleichsam sich in die Vegetation und Thierwelt verzweigt und in eine Mannigfaltigkeit schöner oder bizarrer Formen auflöst, blieben der Griechischen Phantasie immer gegenwärtig, und man brauchte nicht sehr aus dem gewöhnlichen Kreise von Vorstellungen herauszugehen, um in einsamer Wald- und Felsengegend die Tänze anmuthiger Nymphen mit den kecken Satyrn wie mit Augen zu schauen und sich selbst in Gedanken hineinzumischen. Das innre Verlangen mit dem Gotte selbst in Gemeinschaft zu kämpfen, zu leiden und zu siegen, welches alle Bacchusverehrer erfüllte, fand an diesen untergeordneten Wesen eine bequeme Stufe, um sich zur Nähe des Dionysos emporzuschwingen; der bei Bacchusfesten sehr weit verbreitete Gebrauch das Kostüm von Satyrn anzunehmen entspringt eben aus diesem Verlangen, nicht aus bloßer Begierde seinen Muthwillen unter einer Maske freier auslassen zu können, in welchem Falle unmöglich aus den Chören solcher Satyrn ein so ernstes, pathetisches Spiel, wie die Tragödie, hätte hervorgehen können. Es ist das Verlangen aus sich herauszugehen, sich selbst fremd zu werden und dadurch in einer wunderbaren Welt der Phantasie mitzuleben, welches in tausend Aeußerungen bei dem Bacchusfeste hervorbricht, in jenem Färben der Körper mit Gyps, Ruß, Mennig und allerlei rothen und grünen Pflanzensäften, in dem Umlegen von Bocks- und Rehfellen um die Lenden, dem Behängen des Gesichts mit großen Blättern von allerlei Gewächsen statt eines Bartes, endlich in dem Anlegen

ordentlicher Masken von Holz, Baumrinde und andern Stoffen und eines vollständigen Kostüms einer bestimmten, eben diesem Reiche der Einbildung angehörenden Person.

So begreift man, nach unserer Meinung, wie sich ohne alle willkührliche Fiction aus der Begeisterung des Bacchus-Cultus das Drama als ein Stück der festlichen Verehrung des Gottes hervorbilden konnte. Wir wollen nun die Art der Hervorbildung nach bestimmten glaubwürdigen Zeugnissen näher in Betracht ziehen. Eine allgemeine Ueberlieferung der alten Gelehrten ist, daß die Tragödie, so wie die Komödie, ursprünglich ein Chorgesang war[1]). Es ist ein Factum von unerschöpflicher Wichtigkeit für die Geschichte der dramatischen Poesie, daß der lyrische Theil, der Gesang des Chors, der ursprünglichste Bestandtheil war. Die Handlung, das Schicksal des Gottes wurde vorausgesetzt oder nur durch den Opfergebrauch symbolisch angedeutet; der Chor drückte seine Empfindungen darüber aus. Dieser Chorgesang gehörte in die Klasse des Dithyrambos; Aristoteles sagt, die Tragödie sei ausgegangen von den Vorsängern des Dithyrambos[2]). Der Dithyrambos war, wie wir oben (Cap. 14.) gesehen haben, ein begeistertes Lied auf den Dionysos, das früher ohne strenge Ordnung von trunkenen Genossen eines Festmahls gesungen, aber seit Arion (um Olymp. 40.) regelmäßig von Chören aufgeführt wurde. Der Dithyrambos konnte so viel verschiedne Stimmungen und Empfindungen ausdrücken, als der Cultus und Mythus des Bacchus anregte; es gab fröhliche, jauchzende Dithyramben, die den Beginn des Frühjahrs feierten,

[1]) Eine Stelle statt vieler: Euanthius de tragoedia et comoedia c. 2. Comoedia fere vetus, ut ipsa quoque olim Tragoedia, simplex carmen fuit, quod chorus circa aras fumantes nunc spatiatus nunc consistens nunc revolvens gyros cum tibicine concinebat.

[2]) Aristot. Poet. 4. ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὸν διθύραμβον.

aber aus solchen konnte die Tragödie, nach ihrem ganzen ernsten und düstern Charakter, unmöglich hervorgehen. Der Dithyramb, aus welchem die Tragödie erwuchs, drehte sich um die Leiden des Dionysos, wie die merkwürdige Nachricht des Herodot deutlich merken läßt, daß in Sikyon in der Zeit des Tyrannen Kleisthenes (gegen Olymp. 45, 600 v. Chr.) tragische Chöre aufgetreten seien, welche statt des Dionysos den Heros Adrast wegen seiner Leiden verherrlicht hätten; Kleisthenes habe diese Chöre dem Cultus des Dionysos zurückgegeben[1]). Man sieht also, daß es damals nicht allein tragische Chöre gab, sondern auch, daß deren Darstellungen bereits von Dionysos auf Heroen übertragen worden waren, nämlich solche, die durch schwere Leiden und Drangsale dazu geeignet waren. Hierin liegt ja überhaupt der Grund, warum mitunter Dithyramben[2]), und hernach die Tragödie in der Regel, von Dionysos auf Heroen und nicht auf andere Götter des Griechischen Olympos übertragen wurden: darin nämlich, daß diese über den Wechsel der Schicksale, den Gegensatz von Freud' und Leid, erhaben sind, welchem dagegen Dionysos und die Heroen gleichmäßig unterliegen. Mit jenem chronologischen Datum des Herodot stimmt es sehr gut, daß der berühmte Dithyrambiker Arion (um Olymp. 40, v. Chr. 580.) nach dem Zeugniß alter Grammatiker die „tragische Weise" *(τραγικὸς τρόπος)* erfunden haben soll, worunter offenbar dieselbe Abart des Dithyrambos verstanden wird, welche in Sikyon in Kleisthenes Zeiten gebräuchlich war. Auch bekommt dadurch

---

[1]) Herodot V, 67. .. *τὰ πάθεα αὐτοῦ τραγικοῖσι χοροῖσι ἐγέραιρον, τὸν μὲν Διόνυσον οὐ τιμέωντες, τὸν δὲ Ἄδρηστον. Κλεισθένης δὲ χοροὺς μὲν τῷ Διονύσῳ ἀπέδωκε.* Man mag *ἀπέδωκε* übersetzen: er gab sie zurück, oder: er gab sie als etwas ihm Gebührendes, so kommt die Sache auf dasselbe hinaus.

[2]) Von Simonides gab es einen Dithyramben „Memnon," den Strabo XV. p. 728 citirt. Vgl. Plutarch de mus. 10.

die Tradition von einem alten, den Athenischen Dramatikern der Zeit nach vorangehenden, Sikyonischen Tragiker Epigenes einigen Credit; man erräth aus den verworrenen und zum Theil corrupten Notizen über ihn, daß er zuerst die Tragödie von Dionysos auf andere Personen übertragen haben sollte.

Dürfen wir es wagen uns von jener alten dem Bacchuscult noch ganz angehörenden Tragödie eine nähere Vorstellung zu entwerfen, so berechtigen uns die Worte des Aristoteles, „daß die Tragödie von den Vorsängern des Dithyramb ausgegangen sei,“ ein besonderes Hervortreten der Chorführer bei dem Ganzen anzunehmen. Diese werden, es sei nun als Repräsentanten des Dionysos selbst, oder als Boten aus der Umgebung des Gottes, die Gefahren, welche dem Gotte drohten, und deren endliche Abwendung oder Ueberwindung erzählt und der Chor dabei seine Empfindungen, wie über eine gegenwärtige Sache, kundgethan haben. Der Chor betrachtete sich dabei selbst als einen dem Dionysos angehörenden Schwarm und gerieth dadurch von selbst in die Rolle der Satyrn, die nicht bloß bei lustigen Abenteuern, sondern auch bei allerlei Kämpfen und traurigen Schicksalen die Begleiter des Dionysos und eben so geeignet waren Furcht und Schrecken auszudrücken, wie Lust und Behagen. Daß die älteste Tragödie den Charakter eines Satyrspiels gehabt habe, versichern Aristoteles und viele Grammatiker, und gerade dem Arion, der den tragischen Dithyrambus erfunden haben soll, wird auch die Einführung von Satyrn in diese Dichtungsgattung zugeschrieben. Man hat auch schon im Alterthume den Namen der Tragodia oder des Tragos-Gesanges davon abgeleitet, daß die Sänger selbst als Satyrn Aehnlichkeit mit Böcken gehabt hätten; jedoch konnte aus einer bloßen Verwandtschaft in der Bildung, wie sie doch nur in ziemlich entferntem Grade zwischen Satyrn und Böcken stattfindet, schwerlich ein Eigenname für diese Art

der Poesie entstehen; ungleich wahrscheinlicher ist es, daß diese Art von Dithyramben ursprünglich um das brennende Opfer eines Bockes aufgeführt wurde, dessen Zusammenhang mit dem Inhalte der ältesten Tragödie tiefer eingehenden mythologischen Erörterungen vorbehalten bleiben muß aufzuklären.

So weit war also die Tragödie schon bei den Doriern, die sich darum auch als die Erfinder dieser Gattung betrachteten, gediehen; alle weitere Entwickelung gehört den Athenern an, während bei den Doriern sich noch lange jenes lyrische Spiel erhalten zu haben scheint. In Athen nun waren ohne Zweifel auch eine Zeitlang tragische Dithyramben derselben Art, wie in Korinth und Sikyon, gesungen worden, und zwar in dem Bacchusheiligthume Lenäon und an dem Feste der Lenäen, indem daran sich alle ächten Ueberlieferungen über die Ursprünge der Tragödie anknüpften [1]). Auch wurden die Lenäen gerade in der Zeit gefeiert, wo man in andern Gegenden von Griechenland die Leiden des Dionysos beklagte. An den Lenäen ging daher auch in späterer Zeit, als die dramatischen Spiele an drei Bacchusfesten des Jahres gehalten

---

[1]) Wir beseitigen hiebei ganz die vielverbreiteten und schon von Horaz angenommen Vorstellungen von der Erfindung der Komödie bei der Weinlese, den mit Hefen beschmierten Gesichtern, dem Karren, mit dem Thespis auf dem Lande von Attika herumzog u. s. w.: indem alles dies auf einer Uebertragung der Ursprünge der Komödie auf die Tragödie beruht. Diese hat sich (s. Cap. 27) wirklich an den ländlichen Dionysien oder dem Weinlesefest entwickelt; Hefensänger (τρυγῳδούς) nennt noch Aristophanes seine eignen Kunstgenossen, aber niemals die tragischen Dichter und Schauspieler; die Karren passen nicht zu dem Dithyrambos, der von einem stehenden Chor gesungen wird, sondern zu einem Zuge, wie er bei der ältesten Komödie vorkam; auch halte man bei mehren Festen den Gebrauch von Wagen herab Spott- und Schimpfreden auszustoßen (σκώμματα ἐξ ἁμαξῶν). Nur durch völlige Beseitigung dieses Irrthums, der auf einer leicht zu begreifenden Verwechselung beruht, ist es möglich die älteste Geschichte des tragischen Drama's mit den besten Zeugnissen, insbesondere des Aristoteles, in Einklang zu bringen.

wurden, die Tragödie der Komödie voraus und folgte unmittelbar auf den Festzug; an den großen Dionysien aber, so wie an den kleinen, war die Komödie, die sich an ein großes Gelage anschloß, das Erste, und die Tragödie folgte[1]). Hier soll schon vor den Neuerungen des Thespis, wenn der Chor sich um den Altar des Dionysos aufgestellt hatte, ein Einzelner aus dem Chore von dem neben dem Altar befindlichen Opfertische *(ἐλεός)* herab dem Chore geantwortet, das heißt wohl im Gesange das ihm mitgetheilt haben, was die Empfindungen anregte und leitete, die der Chor in seinen Liedern ausdrückte.

Darüber sind indeß die Alten einig, daß erst mit Thespis die Tragödie zu einem Drama wird, und auch durch ihn nur zu einem sehr einfachen. Thespis war es, der in Peisistratos Zeit (Olymp. 61, 536 v. Chr.) den großen Schritt that mit der bis dahin ganz dem Chore überlassenen Darstellung, die höchstens einen Wechsel und eine Entgegnung im Gesange zuließ, eine förmliche Mittheilung durch Rede zu verbinden, die sich von der Rede des gemeinen Lebens nur durch metrische Gebundenheit und einen höhern Stil unterschied, und zu diesem Zwecke dem Chore eine einzelne Person beizugeben, den ersten Schauspieler[2]). Nun scheint freilich ein Schauspieler nach den Begriffen, die man sich vom ausgebildeten Drama

---

[1]) Nach den sehr wichtigen Angaben über die Stücke dieser Feste, die sich in den Urkunden bei Demosthenes gegen Midias finden. Von den Lenäen heißt es: *ἡ ἐπὶ Ληναίῳ πόμπὴ καὶ οἱ τραγῳδοὶ καὶ οἱ κωμῳδοί*, von den großen Dionysien: *τοῖς ἐν ἄστει Διονυσίοις ἡ πομπὴ καὶ οἱ παῖδες καὶ ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί*, von den kleinen Dionysien im Peiräeus: *ἡ πομπὴ τῷ Διονύσῳ ἐν Πειραιεῖ καὶ οἱ κωμῳδοὶ καὶ οἱ τραγῳδοί*. *Die Echtheit dieser Urkunde bezweifelt mit Westermann Sauppe „über die Wahl der Richter in den musischen Wettkämpfen an den Dionysien," s. Berichte über die Verh. der K. Sächs. Gesellsch. der Wissensch. philol.-histor. Klasse. 1855. Febr. S. 19.

[2]) *ὑποκριτής* genannt vom *ὑποκρίνεσθαι*, d. h. dem Entgegnen auf die Lieder des Chors.

abgezogen hat, so gut wie keiner; erwägt man indeß, daß dieser eine Schauspieler nach dem festen Gebrauche des alten Drama's in demselben Stücke hinter einander verschiedene Rollen spielte, wozu die linnenen Masken, welche Thespis einführte, von großem Nutzen waren; daß ferner der Chor diesem einen Schauspieler gegenüberstand und durch seinen Führer mit ihm ins Gespräch trat: so sieht man wohl ein, wie eine dramatische Handlung durch diese zwischen die Chorgesänge eingefügten Reden eingeleitet, fortgeführt und zum Schlusse gebracht werden konnte. Nehmen wir z. B. unter den Stücken, deren Titel uns überliefert werden[1]), den Pentheus: so konnte dieser eine Schauspieler, wenn er hintereinander als Dionysos, König Pentheus, Bote und Agaue (Pentheus Mutter) auftrat und bald Vorsätze und Entschlüsse, bald Erzählungen von den Vorgängen, die sich nicht sichtbar vorstellen ließen, wie die Tödtung des Pentheus durch die unglückliche Mutter, bald triumphirende Freude über die vollführte That aussprach: er konnte in der That den wesentlichen Inhalt des Mythus, wie er in Euripides Bacchen dargelegt ist, nicht ohne ergreifende Scenen zur Erscheinung bringen. Boten und Herolde werden dabei immer eine Hauptrolle gespielt haben, wie sie ja auch in der vollkommnern Tragödie noch sehr wesentliche Personen sind, und die Reden im Ganzen gegen die Chorgesänge, denen sie zur Motivirung dienten, nur kurz gewesen sein. Die Personen des Chors stellten in dem Spiele des Thespis wahrscheinlich oft Satyrn, oft aber auch andere Personen vor, denn so lange das Satyrdrama sich nicht zu einer besondern Gattung ausgeschieden hatte, muß die Weise desselben mit der der Tragödie noch verschmolzen gewesen sein. Auch waren die Tänze des Chors damals noch eine Haupt-

[1]) Die Leichenspiele des Pelias oder Phorbas, die Priester, die Jünglinge, Pentheus.

sache, wie überhaupt die ältern Tragiker eben so gut Tanzlehrer und, nach unsrer Weise zu sprechen, Balletmeister vorstellen mußten, wie Dichter und Musiker. In Aristophanes Zeit, in der man schwerlich noch ein Stück des Thespis auf die Bühne brachte, wurden doch die Tänze des Thespis von Liebhabern des alten Stils in der Orchestik mit Vorliebe getanzt[1]). Damit steht es in Verbindung, daß nach Aristoteles Bemerkung die ältesten Tragiker im Dialoge den langen trochäischen Vers (den Tetrameter trochaicus) mehr anwandten, als den iambischen Trimeter; jener war zu einer lebhaften, tanzartigen Gesticulation besonders geeignet[2]). Beide Versmaße hat übrigens die Tragödie nicht erfunden, sondern sich nur von Archilochos, Solon und den andern Dichter dieser Klasse (Cap. 11) angeeignet und ihnen durch die Art der Behandlung den erforderlichen Charakter gegeben; wahrscheinlich nahm die Tragödie zuerst den lebhaften, affectvollen trochäischen Vers und die Komödie den kräftigen, raschen, zu Spott- und Streitreden geschaffnen iambischen Vers in Beschlag, und erst allmählich wurde auch dem letztern, besonders durch Aeschylos, die Form gegeben, in welcher er das richtige Maß für die ernste und würdevolle Rede der Heroen zu sein schien[3]).

Auch bei Phrynichos, dem Sohne des Polyphradmon, von Athen, welcher seit Olymp. 67, 1, v. Chr. 512, auf der Attischen Bühne in hohem Ansehn stand, herrscht durchaus das lyrische Element über das dramatische. Auch er hatte nur den einen Schauspieler des Thespis, wenigstens so lange als

---

[1]) Aristophan. Wespen 1479.

[2]) Dies bestätigt auch die Stelle aus Aristoph. Frieden 322. Vgl. oben.

[3]) Die Fragmente, welche man unter Thespis Namen hat, sind freilich in iambischen Trimetern, aber diese gehören gewiß den von Herakleides Ponticus unter Thespis Namen gedichteten Stücken an. S. Diogen. Laert. V, 92.

Aeschylos nicht mit seinen Neuerungen Beifall gefunden hatte, aber benutzte ihn natürlich hintereinander zu verschiedenen Rollen, namentlich auch zu weiblichen. Phrynichos war der erste, welcher weibliche Rollen, die nach den Sitten der Alten nie anders als von Männern gespielt werden konnten, auf die Bühne brachte, worin ein Fingerzeig für den ganzen Charakter seiner Poesie liegt. Das Hauptverdienst des Phrynichos lag durchaus im Bereiche der Orchestik, Musik und Lyrik; wenn wir Werke von ihm übrig hätten, würde er uns wohl mehr als seelenvoller Lyriker, als Zögling der Aeolischen Schule der Lyrik, erscheinen, als unter den Meistern des Drama's. Seine lieblichen, süßen, oft auch klagenden Gesänge waren noch in der Zeit des Peloponnesischen Krieges, besonders bei Leuten nach der alten Mode, sehr beliebt. Natürlich war bei ihm der Chor noch die Hauptsache; und der eine Schauspieler mehr dazu da, dem Chore Stoff zum Ausdrucke seiner Affecte und Gedanken zu geben, als der Chor bestimmt, die Handlungen auf der Bühne zu unterstützen. Es scheint sogar, daß Phrynichos den großen dramatischen Chor, der ursprünglich dem dithyrambischen entsprach, in verschiedene Abtheilungen mit verschiednen Rollen gebracht hat, um Abwechselung und Contrast in diese großen lyrischen Massen zu bringen. So bestand in dem berühmtesten Stücke des Phrynichos, den Phönissen, welche er wahrscheinlich Olymp. 75, 4, v. Chr. 476, auf die Bühne brachte und in denen er die Großthaten Athens im Perserkriege verherrlichte[1]), der Chor zwar einerseits, wie der

[1]) Ueberliefert ist, daß Phrynichos Olymp. 75, 4, für einen tragischen Chor, den Themistokles als Choreg ausgerüstet hatte, ein Stück dichtete; daß es die Phönissen gewesen, in denen Phrynichos besonders Themistokles Verdienste geltend machte, ist eine Combination von Bentlei, aber eine sehr wahrscheinliche. Unter den Titeln der Stücke des Phr. bei Suidas bezeichnet wahrscheinlich Σύνθωκοι, die Zusammensitzenden und Berathenden, die Phönissen, die sonst ganz fehlen würden.

Name des Stücks anzeigt, aus Phönicierinnen, Jungfrauen aus Sidon und andern Städten der Gegend, die an den Persischen Hof geschickt worden waren[1]), aber zum andern Theil aus vornehmen Persern, die in Abwesenheit des Königs über das Wohl des Reiches beriethen. Wir wissen nämlich, daß am Anfange diese Drama's, das mit Aeschylos Persern große Verwandtschaft hatte, ein königlicher Eunuch und Teppichbreiter *(στρώτης)* auftrat, die Sitze für diesen hohen Rath bereitete und ihn selbst ankündigte. Die ernsten Sorgen dieser Greise und die leidenschaftlichen Klagen der ihrer Väter oder Brüder durch die Seeschlacht beraubten Phönicierinnen werden einen Contrast gebildet haben, in dem ein Hauptreiz dieses Stückes lag. Merkwürdig ist es, daß Phrynichos mehrmals von mythischen Gegenständen zu Gegenständen aus der Zeitgeschichte abschweifte; er hatte schon früher in seiner „Eroberung von Milet" die Jammerscenen dargestellt, welche Milet, die Tochterstadt und Verbündete von Athen, bei der Persischen Eroberung nach dem Aufstande der Jonier (Olymp. 70, 3, v. Chr. 498) betroffen hatten. Herodot erzählt, daß das ganze Theater dadurch bis zu Thränen gerührt worden, aber dessenungeachtet das Volk den Dichter hernach um eine bedeutende Geldsumme gestraft habe, „weil er ihnen ihr eignes Unglück vorgestellt habe," ein sehr beachtenswerthes Urtheil der Athener über ein Werk der Poesie, von der sie offenbar verlangten in eine höhere Welt erhoben, nicht an die Trübsale der Gegenwart erinnert zu werden.

Neben Phrynichos dichtete für die tragische Bühne Chörilos, ein sehr fruchtbarer und lange Zeit rüstiger Dichter,

---

[1]) Der Phönicische Chor sang eintretend *Σιδώνιον ἄστυ λιποῦσα καὶ δροσερὰν Ἄραδον*, wie man aus den Schol. zu Aristoph. Wesp. 220. und aus Hesych. s. v. *Γλυκερῷ Σιδωνίῳ* nach dem codex Venetus bei Schow. sieht.

da er bereits Olymp. 64. (v. Chr. 524) auftrat und sich nicht bloß neben Aeschylos, sondern auch noch einige Jahre neben Sophokles behauptete. Das Merkwürdigste ist wohl von ihm, daß er im Satyrspiele groß war[1]), welches sich also damals bereits von der Tragödie getrennt haben muß. Indem nämlich die Tragödie von den Gegenständen aus dem Kreise des Dionysos immer mehr auf heroische Mythen überging und die barocke Manier des alten Bacchischen Spiels einer würdevolleren und ernsteren Behandlung wich, war der Chor der Satyrn nicht mehr an seiner Stelle. Da man aber in Griechenland jede ältere Form der Poesie, welche etwas Eigenthümliches und Charakteristisches hatte, neben den daraus hervorgegangenen Arten festzuhalten und für sich zu cultiviren pflegte: so wurde nun ein besonderes Satyrspiel oder Drama Satyrikon neben der Tragödie ausgebildet und mit derselben so in Verbindung gesetzt, daß in der Regel[2]) drei Tragödien, mit einem Satyr-Drama zum Schlusse, als ein Ganzes aufgeführt wurden. Dieses Satyrspiel ist nun nichts weniger als eine Komödie, sondern, wie ein alter Schriftsteller sie passend nennt, eine scherzende Tragödie[3]); sie nimmt ihre Gegenstände aus demselben Kreise der Abenteuer des Bacchus und der Heroen wie die Tragödie, aber spielt dieselben so in das Derbnatürliche hinüber, daß die Anwesenheit und Theilnahme ländlicher, muthwilliger Satyrn ganz passend erschien. Zum Satyrdrama gehören daher Scenen in freier, wilder Natur, Abenteuer von einem gewissen grellen Charakter,

[1]) Nach dem Verse: Ἡνίκα μὲν βασιλεὺς ἦν Χοιρίλος ἐν Σατύροις. Vgl. Näke.

[2]) in der Regel — sage ich — denn wir werden bei Euripidis Alkestis sehen, daß auch Tetralogieen vorkommen, die ganz aus Tragödien bestanden.

[3]) παίζουσα τραγῳδία Demetrios de elocut. § 169. vgl. Horaz A. P. 231.

wo wilde Unholde oder grausame Tyrannen der Mythologie von wackern Helden oder erfinderischen Schlauköpfen überwunden werden, wobei die Satyrn mannigfaltige Empfindungen von Schrecken und Lust, Abscheu und Behagen mit aller der Ungebundenheit und Naivetät äußern können, welche diesen rohen Naturkindern eigen ist. So waren durchaus nicht alle Mythen und mythische Personen für das Satyrdrama geeignet; am Geeignetsten aber wohl unter allen der sinnlich kräftige, eß- und trinklustige Held Herakles, kein Kostverächter bei der Mahlzeit und Spaßverderber in lustiger Gesellschaft, der, wenn er bei guter Laune war, sich auch durch die muthwilligen Neckereien der Satyrn und ähnlicher Gesellen und Kobolde in aller Ruhe und Behaglichkeit ergötzen ließ.

Diese Absonderung und besondere Gestaltung des Satyrspiels wird von alten Grammatikern dem Pratinas von Phlius beigelegt, also einem Dorier aus dem Peloponnes, der indeß in Athen als Rival von Chörilos und Aeschylos um Olymp. 70, v. Chr. 500, und wohl noch früher auftrat. Er war auch lyrischer Dichter im Fach der Hyporcheme (Cap. 12), die mit dem Satyrdrama in naher Verwandtschaft stehn[1]); er dichtete auch Tragödien, aber sein eigenthümliches Verdienst glänzte im Drama Satyrikon, bei dessen Ausbildung er wahrscheinlich einheimische Spiele zum Grunde legte. Denn Phlius war Korinth und Sikyon benachbart, wo jene von Satyrn aufgeführte Tragödie des Arion und Epigenes zu Hause war. Er vererbte seine Kunst auf seinen Sohn Aristias, der in denselben Verhältnisse, wie der Vater, als Fremder oder Schutzgenosse in Athen, neben Sophokles auf der Athenischen Bühne sich großen Ruhm erwarb. Die Satyrspiele dieser beiden Phliasier galten nebst denen des Aeschylos als die vorzüglichsten.

---

[1]) Vielleicht kam sogar das Hyporchem bei Athen. XIV, p. 617 in einem Satyrdrama vor.

So sind wir bis auf den Punct gelangt, wo Aeschylos die Tragödie wie ein kräftig blühendes Kind empfing, um sie zur edlen Virago zu erziehen, indem er durch Hinzufügung des zweiten Schauspielers zuerst dem dramatischen Elemente die gebührende Entwickelung verschaffte und zugleich dem ganzen Spiele alle die Würde und Erhabenheit gab, deren es fähig war.

Wir würden nun unmittelbar zu diesem ersten großen Meister der tragischen Kunst fortschreiten können, wenn es nicht doch erst nöthig wäre, um seine Tragödien richtig aufzufassen, sich eine deutliche Vorstellung zu machen von der ganzen Erscheinung dieses Spiels und den bestimmten, feststehenden Formen, in welche jedes Erzeugniß des Genies in dieser Gattung sich zu fügen hatte. Vieles läßt sich allerdings schon aus der geschichtlichen Entstehung des tragischen Drama's entnehmen; doch genügt das noch nicht, um ein Aeschylisches Stück in seiner Darstellung auf der Bühne und seiner innern Einrichtung begreifen zu können.

Zweiundzwanzigstes Capitel.

Ueber die Einrichtung der alten Tragödie.

Es kommt uns also darauf an die eigenthümliche Beschaffenheit der alten Tragödie in ihren festen, durch das Herkommen und den Geschmack der Griechen eingeführten Formen deutlich aufzufassen.

Die alte Tragödie war etwas ganz Andres, als was im Laufe der Zeiten bei andern Völkern daraus geworden ist: ein Bild des von Leidenschaften bewegten menschlichen Lebens, das seinem Originale möglichst in allen kleinen Zügen entsprechen

soll. Die alte Tragödie tritt nach ihrer ganzen Erscheinung sehr aus dem gewöhnlichen Leben heraus und hat ein wunderbares, idealisches Gepräge.

Zuerst ist zu bemerken, daß, wie die Tragödie und überhaupt das Drama immerfort nur an den Festen des Dionysos auftrat[1]), der Charakter dieser Feste auch immer einen großen Einfluß auf das Drama behauptete. Das Drama behielt eine gewisse Bacchische Färbung; es erschien im Aeußern wie eine Bacchische Feier und Lustbarkeit, und der höhere Schwung, welcher die Gemüther hauptsächlich an diesem Feste ergriff und aus dem alltäglichen Leben herausriß, gab allen Bewegungen der tragischen wie der komischen Muse ein ungewöhnliches Maß von Energie und Feuer.

Das Kostüm der Personen, welche im Trauerspiel auftraten, war sehr entfernt von der freien Natürlichkeit, welche wir in der bildenden Kunst der Griechen zur größten Schönheit ausgebildet finden; es war ein Bacchisches Festkostüm. Ziemlich alle agirenden Personen trugen lange bis zu den Sohlen herabreichende buntgestreifte Gewänder (*χιτῶνας ποδήρεις, στολάς*) und umgeworfene Oberkleider (*ἱμάτια* und *χλαμύδας*) von purpurner oder andern strahlenden Farben, mit allerlei farbigen Besätzen und goldenen Zierrathen, wie man sie als allgemeine Tracht bei Bacchischen Festzügen und Chor-

---

[1]) In Athen wurden neue Tragödien an den Lenäen und großen Dionysien — dem glänzendsten Feste, an dem auch die Bundesgenossen Athens und viele Fremde gegenwärtig zu sein pflegten — aufgeführt; an den Lenäen wurden auch alte Tragödien gegeben, nur solche Stücke aber an den kleinen Dionysien aufgeführt. Dies lernt man großentheils aus den Didaskalieen, d. h. den Aufzeichnungen über die Siege der lyrischen und dramatischen Dichter als Chorlehrer (*χοροδιδάσκαλοι*), aus denen durch die gelehrten Forscher des Alterthums Viel in die Commentare der Dichterwerke, besonders die vorausgeschickten argumenta, übergangen ist.

tänzen zu sehen gewohnt war[1]). Auch der Herakles der Bühne war dem äußeren Ansehn nach nicht der derbe, athletische Heros, der den mächtigen Bau seiner Glieder nur mit einer Löwenhaut umhüllt hat; sondern erschien auch in jener reichen und bunten Tracht, welcher die unterscheidenden Attribute, wie Keule und Bogen, nur wie eine Zugabe angefügt waren. Auch die Chöre, welche von reichen Bürgern unter der Benennung von Choregen im Namen und Auftrage der Stämme Athens gestellt waren, certirten unter einander eben sowohl im Aufwande an Bekleidung und Schmuck, wie in der Trefflichkeit ihrer Leistungen in Tanz und Gesang.

Sonst waren die Chöre, welche aus dem festfeiernden Volke hervorgegangen waren und in der Tragedie immer untergeordnete Theilnehmer an der Handlung darstellten, durch nichts von der gewöhnlichen Menschengestalt unterschieden[2]); dagegen bedurfte der Schauspieler, welcher den Gott oder Heros darstellte, mit dessen Schicksale der Chor sich beschäftigte, auch für den äußerlichen Anblick eine Erhebung über die alltägliche Menschenbildung. Ein tragischer Schauspieler war ein sehr fremdartiges und, nach dem späteren Geschmack der Alten selbst, seltsames und ungeheuerliches Wesen[3]). Seine Figur war durch die sehr hohen Sohlen der tragischen Schuhe oder Kothurne, so wie auf der andern Seite durch die Ver-

---

[1]) Dies sieht man aus den detaillirten Nachrichten des Pollux IV, c. 18, so wie aus den Bildwerken, welche Scenen der Tragödie darstellen, insbesondere den von Millin herausgegebenen Mosaiken im Vatikan. Description d'une Mosaique antique du Musée Pio-Clementin à Rome, représentant des scènes de tragédies, par A. L. Millin. Paris 1819.

[2]) Der Gegensatz des Chors und der Bühnenpersonen ist gewöhnlich der der Homerischen *λαοί* und *ἄνακτες*.

[3]) *Ὡς εἰδεχθὲς καὶ φοβερὸν θέαμα* sagt von einem tragischen Schauspieler Lucian de saltat. c. 27.

längerung der tragischen Maske, welche Onkos hieß, um ein nicht unbedeutendes Stück über das gewöhnliche Menschenmaß hinausgezogen und im Verhältniß dazu an Brust und Leib, Armen und Beinen verstärkt und ausgepolstert. Es konnte nicht anders sein, als daß dabei die Gestalt viel von ihrer natürlichen Beweglichkeit verlor, daß viele leisere Bewegungen, die, dem Auge kaum merklich, für den aufmerksamen Zuschauer doch sehr viel sagend sein können, unterdrückt wurden; dagegen mußte die tragische Gesticulation, welche die Alten selbst als einen der wichtigsten Theile der ganzen Kunst betrachteten, aus scharf gemessenen Bewegungen bestehen, in denen wenig der Laune des Augenblicks überlassen werden konnte. Die Griechen hatten bei ihrer Gewohnheit stark und lebhaft zu gesticuliren ein auf Natur und Sitte gebautes System ausdrucksvoller Geste ausgebildet, das auf der tragischen Bühne, im Einklang mit den mächtigen Empfindungen der dargestellten Personen, zur höchsten Stufe gesteigert erschien. Damit war nun die Maske im Einklang, die, hervorgegangen aus der Lust der Bacchischen Feste an Vermummungen aller Art, für die Tragödie ein unentbehrliches Bedürfniß geworden war. Sie verbarg nicht bloß die individuellen Züge des bekannten Schauspielers und bewirkte, daß man ihn völlig über seiner Rolle vergaß, sondern gab auch seinem ganzen Wesen jenes idealische Gepräge, das die alte Tragödie überall verlangt. Zwar war die tragische Maske nicht absichtlich unschön und carikirt, wie die komische, aber doch durch den etwas geöffneten Mund, die großen Augenhöhlen, die scharfen Züge, in denen jeder Charakter in seiner größten Stärke erschien, die entschiedene und grelle Färbung des Ganzen geeignet den Eindruck von Wesen zu machen, die von den Neigungen und Empfindungen der menschlichen Natur in viel höherem Maße ergriffen werden, als es im gewöhnlichen Leben stattfindet.

Der Verlust des natürlichen Mienenspiels aber war für die alte Tragödie keiner, da dies Mienenspiel weder stark genug sein konnte, um der Vorstellung von einem tragischen Heros zu genügen, noch auch der Mehrzahl der Zuschauer bei der Größe der alten Theater gehörig sichtbar gewesen wäre; und das Unnatürliche, das in der Gleichmäßigkeit der Gesichtszüge bei den verschiedenen Handlungen in einer Tragödie für unsern Geschmack liegt, hat in der alten Tragödie viel weniger zu bedeuten, in welcher die Hauptpersonen, von gewissen Bestrebungen und Gefühlen einmal mächtig ergriffen, durch das ganze Stück in einer gewissen habituell gewordenen Grundstimmung erscheinen. Man kann sich gewiß einen Orest des Aeschylos, einen Aias bei Sophokles, die Medea des Euripides wohl durch die ganze Tragödie mit denselben Mienen denken, aber schwerlich einen Hamlet oder Tasso. Indessen konnten auch zwischen den verschiedenen Acten die Masken so gewechselt werden, daß die nöthigen Veränderungen bewerkstelligt wurden; so kommt offenbar der König Oedipus bei Sophokles, nachdem er sein Unglück erkannt und an sich selbst die blutige Strafe vollzogen, mit einer andern Maske heraus, als der seines Glücks und seiner Tugend allzugewisse Herrscher getragen hatte.

Wir lassen es dahingestellt sein, ob die Masken, wie die Alten angeben, auch zur Verstärkung der Stimme gedient haben; sicher ist indeß, daß auch die Stimme der tragischen Schauspieler einen Grad der Stärke und metallartigen Klangfülle erreicht hat, der eben so viel Uebung wie Naturanlage erforderte. Verschiedene Kunstausdrücke der Alten bezeichnen diesen tief aus der Brust geholten, den weiten Raum des Theaters mit gleichmäßigem Dröhnen erfüllenden Ton, der auch in dem gewöhnlichen Dialog mehr Aehnlichkeit mit dem Gesange hatte, als die Rede des gemeinen Lebens, und in seiner unermüdlichen Stärke und scharfgemessenen rhythmi-

schen Bewegung in der That wie eine Stimme gewaltigerer und großartigerer Wesen, als diese Erde in der Gegenwart hervorbringt, durch die weiten Räume ertönen mußte[1]).

Ehe wir aber weiter auf die Eindrücke eingehen, welche das Gehör in der alten Tragödie empfing, müssen wir das Bild noch in den Hauptzügen vollenden, welches dem Auge dargeboten wurde, und auf das Local der Darstellung, die Einrichtung des Theaters, so viel Rücksicht nehmen, als der Literaturgeschichte zukommt. Die alten Theater sind steinerne Gebäude, von enormer Größe, darauf eingerichtet, daß die gesammte freie und erwachsene Bevölkerung eines Griechischen Freistaats, wie z. B. die sechszehntausend Athenischen Bürger mit den gebildeteren Frauen und vielen Fremden, an der Schau festlicher Spiele Theil nehmen konnten. Diese Schauhäuser waren nicht ausschließlich für die dramatische Poesie bestimmt, es wurden auch andere Chortänze, festliche Züge und Schwärme, allerlei Vorstellungen des öffentlichen Lebens und Volksversammlungen darin veranstaltet; daher wir auch überall in Griechenland Theater antreffen, wiewohl die dramatische Poesie nur ein Erzeugniß von Athen war — aber Vieles im Theaterbau, wie er in Athen ausgebildet und zu seinen gesetzmäßigen Formen gebracht worden war, erklärt sich doch nur aus der Bestimmung für die dramatischen Spiele. Die Athener fingen ihr steinernes Theater im Heiligthum des Dionysos an der Südseite der Burg (τὸ ἐν Διονύσου θέατρον oder auch τὸ Διονύσου θέατρον) zu bauen an, als Olymp. 70, 1, v. Chr. 500, die hölzernen Gerüste zusammengestürzt waren, von denen das Volk bis dahin den Spielen zugeschaut hatte; es muß sehr bald in so weit fertig geworden sein, daß die Meisterwerke der drei großen Tragiker darin aufgeführt wer-

[1]) βομβεῖν, λαρυγγίζειν, besonders ληκυθίζειν· περιᾴδειν τὰ ἰαμβεῖα bei Lucian.

den konnten, wenn auch die architektonische Decoration in allen Theilen erst später vollendet wurde; in der Zeit des Peloponnesischen Krieges, weiß man, erhielt schon der Peloponnes und Sicilien ausgezeichnet schöne Theater.

Wie das Drama, so geht der ganze Theaterbau von dem Chore aus; dessen Platz ist der ursprünglichste Theil und der Mittelpunkt der ganzen Anlage, um den sich das Uebrige herumbaut. Die Orchestra, welche eine Kreisfläche in der Mitte und zugleich in der Tiefe des ganzen Baues einnimmt, ist aus dem Tanzplatze oder Choros (oben Cap. 3.) der Homerischen Zeit hervorgegangen; ein geebneter, geglätteter Raum, groß und weit genug für freie Tanzbewegungen einer zahlreichen Schaar von Tänzern. Aus dem Altare des Dionysos, um welchen sich der dithyrambische Chor im Kreise bewegte, war eine Erhöhung in der Mitte der Orchestra, die Thymele, geworden, welche dem Chore, wenn er seine feste Stelle eingenommen, zu einem Haltpuncte diente und sich auf mannigfache Weise für die besonderen Zwecke der einzelnen Tragödie, als Grabdenkmal oder Terrasse mit Altären u. dgl., benutzen und einrichten ließ[1]). Der Chor selbst war mit dem Uebergange aus einem lyrischen in einen dramatischen zugleich in

[1]) Es genügt hier mit einem Worte zu bemerken, daß man von dem alten Attischen Theater genau das spätere in der Macedonischen Zeit in Alexandrien, Antiochien und solchen Städten übliche unterscheiden muß. Hier war die ursprüngliche Orchestra halbirt, und die Hälfte, welche der Bühne zunächst lag, war durch einen Bretterboden zu einer geräumigen Unterbühne gemacht, auf welcher die Mimen oder Planipedarii, so wie musicalische Künstler und Tänzer, auftraten, während die eigentliche Bühne den tragischen und komischen Schauspielern vorbehalten blieb. Diese Abtheilung der Orchestra hieß damals Thymele oder auch Orchestra im engern Sinne. *Vgl. jedoch disput. scenicae. Scrips. J. Sommerbrodt. Liegnitz 1843, P. I—XIV. Fr. Wieseler über die Thymele des griechischen Theaters, Göttingen 1847, besonders S. 5—15.

seiner ganzen Gestalt verändert worden; als dithyrambischer Kreischor drehte er sich rund um den in der Mitte befindlichen Altar und war nur für sich da; als dramatischer stand er mit den Handlungen der Bühne in Verbindung, wurde durch das auf der Bühne Vorgehende angeregt und mußte nothwendig auch gegen die Bühne Front machen. Darum war der Chor des Drama's nach den alten Grammatikern ein viereckter (τετράγωνος), d. h. ein solcher, dessen Tänzer in ihrem regelmäßigen Stande in Reihen und Gliedern (στίχοι und ζυγά) stehend ein Rechteck bildeten. So zog er durch die breiten Seitenzugänge der Orchestra (die πάροδοι) in die Mitte derselben und stellte sich hier zwischen der Thymele und der Bühne in regelmäßigen Linien auf. Die Zahl des Chors der Tragödie war aus der Zahl der Chortänzer des Dithyrambus, deren funfzig waren, wahrscheinlich so entstanden, daß man erst daraus einen viereckigen Chor, zu achtundvierzig, gebildet und diesen unter die vier Stücke, die jedesmal zusammen aufgeführt wurden, getheilt hatte; woraus sich Vieles erklärt, namentlich wie bei Aeschylos am Ende der Eumeniden zwei verschiedene Chöre, die Erinnyen und die Festpompa derselben, zusammenkommen können[1]). Der Chor des Aeschylos bestand darnach aus zwölf Choreuten; er wurde erst hernach, durch Sophokles, auf fünfzehn erhöht; diese Zahl war die regelmäßige in den Tragödien des Sophokles und Euripides[2]). In der Stellung der Chortänzer war Alles durch bestimmtes

[1]) Auch fällt dadurch ein Licht auf die Zahl des Chors der Komödie, vierundzwanzig. Dies war der halbe tragische Chor, da die Komödien nicht zu vier, sondern nur einzeln, aufgeführt wurden.

[2]) Die Nachrichten der alten Grammatiker über die Einrichtung des Chors im Einzelnen beziehen sich auf den Chor von funfzehn Personen, eben so wie die über die Einrichtung der Bühne auf die drei Schauspieler; man sieht, daß die Form der Aeschylischen Tragödie obsolet geworden war.

Herkommen geregelt, wobei die Hauptabsicht war dem Publicum den günstigen Anblick des Chors zu gewähren, die besten und am Schönsten geschmückten Choreuten am Meisten in den Vordergrund zu bringen. Die gewöhnlichen Tanzbewegungen des tragischen Chors waren feierlich und würdevoll, wie es sich für die ehrwürdigen Personen, Matronen, Greise, welche häufig in dieser Gestalt auftreten, nicht anders ziemt; die tragische Tanzweise, Emmeleia genannt, wird als die ernsteste, feierlichste Gattung der Orchestik beschrieben.

Obgleich nun der Chor außer den Gesängen, die er bei leerer Bühne für sich allein sang, auch bald Wechselgesänge mit den Personen der Bühne aufführte, bald auch sich in Unterredung mit eben denselben einließ, so standen doch diese in der Regel wenigstens nicht mit ihm auf gleicher Fläche, sondern auf einer erhöhten Bühne, die sich um ein Bedeutendes über die Orchestra erhob, wiewohl man darüber, wie Orchestra und Bühne aneinander stießen und mit einander in Verbindung gesetzt waren, keineswegs so klar unterrichtet ist, als man wünschen möchte. Es war dadurch sogleich für das Auge das Verhältniß der Bühnenpersonen zum Chor angezeigt; jenes Helden der Heroenwelt, deren ganze Erscheinung etwas Großes und Mächtiges behauptete; dieser in der Regel aus Menschen des Volkes gebildet, welche die Ereignisse auf der Bühne mit einem aus schwächerem Stoffe gebildeten und eben dadurch dem zuhörenden Publikum um so verwandteren Gemüthe aufnehmen sollten. Die Bühne der Alten war außerordentlich lang und dabei ohne Tiefe; sie schnitt von dem Kreise der Orchestra nur ein schmales Segment ab, aber erstreckte sich zu beiden Seiten so weit, daß ihre Länge ziemlich den doppelten Durchmesser der Orchestra betrug[1]). Diese

[1]) Es genügt für Leser, die sich genauer über architektonische Maße und Verhältnisse unterrichten wollen, auf den schönen Plan hin-

Form der Bühne hat ihren Grund in dem ganzen Kunstgeschmacke der Alten und bedingte wieder die Darstellungen des Dramas auf eigenthümliche Weise. Wie die plastische Kunst eine solche Aufstellung von Figuren, in lang auseinandergezogenen Reihen, wie sie für Giebelfelder und Friese geeignet war, vor Allem liebte und auch die Malerei der Alten die einzelnen Figuren mit ihren vollständigen Umrissen klar und bestimmt neben einander stellt und nicht so zusammendrängt, daß hintere von vordern großentheils verdeckt werden: so standen auch die Personen der Bühne, die Helden mit ihren Begleitern, die oft ziemlich zahlreich waren, in langen Reihen auf dieser langen und schmalen Bühne; aus der Ferne herbeikommende Personen sah man nicht aus dem Hintergrunde, der Tiefe der Bühne, sondern von der Seite eintreten und oft einen langen Weg auf der Bühne machen, ehe sie in der Mitte derselben mit den dort agirenden zusammentrafen. Das langgezogene Rechteck, welches diese Bühne bildete, war von drei Seiten von hohen Wänden eingefaßt, davon hieß die hintere eigentlich Skene, die schmalen Wände rechts und links Paraskenien; die Bühne selbst wird in genauerem Sprachgebrauch nicht Skene, sondern Proskenion genannt, weil sie vor der Skene liegt[1]. Skene bedeutet eigentlich ein Zelt, eine Baracke; eine solche wurde ohne Zweifel bei den ältesten Ver-

zuweisen, welchen Herr Donaldson in dem Supplementbande zu Stuarts Antiquities of Athens London 1830, auf p. 33, gegeben hat; nur dürfen wir nicht unbemerkt lassen, daß die vorspringenden Seitenpartieen des Prosceniums, welche Herr Donaldson mit Hirt angenommen hat, sich durch kein Zeugniß eines Alten und auch durch kein Bedürfniß der dramatischen Spiele der Alten begründen lassen und der dafür in Anspruch genommene Raum vielmehr für die offnen Seitenzugänge der Orchestra (πάροδοι) zu bestimmen ist.

[1]) Bei den Griechen λογεῖον, früher ὀκρίβας, lateinisch pulpitum, auch proscenium.

suchen dieses Spiels aus Holz für temporären Gebrauch errichtet, um die Wohnung der Hauptperson, welche der Schauspieler darstellte, zu bezeichnen, aus welcher er auf einen freien Raum vor dem Hause hervor- und zurücktrat. Indem nun aus dem schmalen und dürftigen Aufbau einer solchen Hütte die große und architektonisch reichgeschmückte Scenenwand wurde, blieb doch ihre Bestimmung und Bedeutung im Wesentlichen dieselbe; sie stellte die Wohnung der Hauptperson oder Hauptpersonen dar, zu welcher das Proskenion sich als ein Vorplatz verhielt, der sich in der Orchestra noch mehr erweiterte. So konnte die Skene ein Lager mit dem Zelte der Hauptthelden vorstellen, wie in Sophokles Aias, eine wilde Fels- und Waldgegend mit einer Höhle als Wohnung der Hauptperson, wie im Philoklet, aber die gewöhnliche Bedeutung und Decoration derselben war die Fronte eines Herrscherpalastes mit Säulenhallen, Zinnen und Thürmen und allerlei Nebengebäuden, die nach dem speciellen Bedürfnisse des einzelnen Stücks mehr oder minder ausgeführt und auf die Bühne vorgerückt sein konnten. Nicht selten war auch die damit ziemlich verwandte Decoraion eines Tempels mit andern Baulichkeiten und Anlagen, wie sie zu einem Griechischen Heiligthume gehörten. Immer aber sieht man von diesem Herrscherhause oder Heiligthume nur die Fronte, nicht das Innere; der Geist des antiken Lebens, in dem alles Wichtige und Große, alle Haupt- und Staatsactionen, im Freien und Oeffentlichen vorgehn, auch das gesellige Zusammensein der Menschen mehr in öffentlichen Hallen, auf Märkten und Straßen, als in Zimmern, stattfand und das zurückgezogene Thun und Treiben in den Gemächern des Hauses gar nicht als Gegenstand der öffentlichen Aufmerksamkeit in Betracht kommt, verlangt, daß auch die Handlungen der Bühne aus dem Innern des Hauses heraustreten mußten, und die tragischen Dichter waren genö-

thigt darauf bei der Erfindung und Anordnung ihrer dramatischen Compositionen bedeutende Rücksicht zu nehmen. Die heroischen Personen treten, um ihre Gedanken und Empfindungen Andern mitzutheilen, aus den Pforten ihrer Wohnungen auf einen offenen Vorplatz; von der andern Seite kommt der Chor aus der Stadt oder Gegend, in welcher die Hauptpersonen wohnen, und versammelt sich als eine theilnehmende Schaar, zur Berathung und Besprechung mit den vornehmern Individuen der Bühne, auf einer geräumigen Fläche, die oft einen Marktplatz zu Volksversammlungen vorstellt, wie sie in der monarchischen Zeit von Griechenland mit den Fürstenhäusern gewöhnlich verbunden waren und auf denen Aufführung von Chortänzen um so weniger auffallen konnte, da diese Märkte nach der alten Sitte ganz besonders zu großen Volks-Chören bestimmt waren und selbst Chöre genannt wurden (Cap. 3). Da einmal die Bühne und das ganze Theater auf diese Art von Vorstellungen eingerichtet waren, so mußte auch die Komödie sich darnach richten, und zwar selbst in denjenigen Phasen, wo sie das öffentliche Leben aufgegeben und das häusliche und gesellige Privatleben zum Gegenstand genommen hatte. In den Nachbildungen der Werke der neueren Attischen Komödie, welche wir dem Plautus und Terenz verdanken, stellt die Bühne ziemlich lange Strecken von Straßen dar; man unterscheidet die Häuser der handelnden Personen, dazwischen mitunter öffentliche Gebäude, Heiligthümer; Alles ist vom Dichter mit sorgfältiger Berechnung und meist auch mit ziemlicher Natürlichkeit darauf eingerichtet, daß die Personen beim Gehen und Kommen, Eintreten und Austreten, Begegnungen auf der Straße und an den Thüren, gerade so viel von ihren Gesinnungen und Vorhaben entdecken, als den Zuschauern zu wissen dienlich und erwünscht ist.

Die massiven und feststehenden Wände der Bühne hatten bestimmte Oeffnungen, die, wenn sie auch in verschiedenen Stücken verschieden decorirt wurden, doch immer dieselben blieben. Diese Zugänge zur Bühne hatten ihre bestimmte durchgängige Bedeutung, wodurch bewirkt wurde, daß die Zuschauer im alten Drama Manches schon durch den Augenschein auf den ersten Blick wahrnahmen, was sie sonst aus der Exposition des Stücks allmählich hätten errathen müssen, da die Hilfe, welche unsre Komödienzettel bieten, den Alten ganz fremd war. Dagegen brachten die Zuschauer gewisse Voraussetzungen zu dem, was sie auf der Bühne vorgehen sahen, hinzu, durch welche der Zusammenhang dieser Vorgänge ihnen um Vieles klarer wurde, als er es uns jetzt bei dem bloßen Lesen sein kann. Hierzu gehört namentlich die bestimmte Bedeutung, die sich an den Unterschied der rechten und linken Seite anknüpfte. Das Theater von Athen war so an die Südseite des Burgfelsens angebaut, daß man auf der Bühne stehend den größten Theil der Stadt und den Hafen links, das Land Attika aber fast ganz rechts hatte. Davon nahm man den Anlaß ein für allemal festzusetzen, daß der Seiteneingang in den Paraskenien zur rechten Hand eine Ankunft über Land, aus der Fremde, der zur linken aus der Stadt und Nähe bedeuten sollte; die beiden Seitenwände traten überhaupt in das Verhältniß der Richtung nach außen und innen zu einander. Natürlich mußten die untern Seitenzugänge, die auf die Orchestra führten, sich eben so gegeneinander verhalten; doch wurde hier die Parodos zur Rechten wenig gebraucht, da der Chor in der Regel aus Personen bestand, die an Ort und Stelle oder in der Nachbarschaft zu Hause waren. Die Hauptwand aber, oder die eigentliche Skene, hatte drei Pforten; die mittelste, welche man die königliche Thür nannte, stellte den Haupteingang zum Palast, zur Wohnung des Herrschers selbst, dar;

rechts dachte man sich einen Zugang, der zweckmäßig nach außen gelegt wird, namentlich zu den Gastgemächern, die häufig ein besonderes Nebengebäude der Griechischen Häuser bildeten; links einen mehr nach innen, von dem ersten Anlauf abgelegenen Theil des Hauses, z. B. ein Heiligthum, ein Gefängniß, die Frauenwohnung u. dergl.

Aber die Alten gingen in den bestimmten Vorstellungen, die sie an das Local anknüpften, noch weiter und urtheilten auch gleich nach dem Auftreten über die Rolle des Schauspielers und deren Verhältniß zum ganzen Drama. Hier kommen wir zu dem Stücke, worin das Griechische Drama am Meisten durch ganz bestimmte Gesetze beschränkt und in Formen gewiesen erscheint, die nach unserm Gefühl starr und beengend erscheinen. Die alte Kunst liebt aber überhaupt, wie wir schon oft bemerkt haben, in allen Arten von Hervorbringungen sehr bestimmte und sich immer gleichbleibende Formen, die mit der Macht der Gewohnheit sich des Geistes bemächtigen und ihn sogleich in eine bestimmte Verfassung und Stimmung versetzen; scheinen diese Formen die lebendige Schöpferkraft zu beschränken, dem freien Gange der erfindenden Phantasie Fesseln anzulegen, so bekommen doch die Werke der alten Kunst gerade dadurch, daß sie ein einmal gegebenes Maß, eine vorgeschriebne Form auszufüllen haben, wenn das geistige Leben in ihnen dieser Form entspricht, jene eigenthümliche Gediegenheit, in der sie sich über die willkührlichen und zufälligen Hervorbringungen des menschlichen Geistes zu erheben und den Werken der ewigen Natur anzunähern scheinen, in denen mit der strengsten Gesetzmäßigkeit ein freier Schönheitstrieb harmonisch zusammenwirkt. In der dramatischen Poesie erscheint freilich die äußere Form, welcher sich das Werk des Genius fügen muß, um so strenger und man möchte sagen eigensinniger, weil zu den Bedingungen, die in der Wahl der

Gedanken, des Ausdrucks, der Versmaße zu erfüllen sind, nun auch noch die durch das Local und Personal der Darstellung gebotenen Bestimmungen hinzukommen. Was nun eben das Personal anlangt, so zeigen die Alten hierbei den historischen Sinn, der in einer eigenen Verbindung von Anhänglichkeit an die einmal gegebenen Formen mit lebhaftem Bestreben nach weitrer Entwickelung besteht; der alte Typus wird nie ohne Noth weggeworfen, sondern durch Erweiterungen, die gewissermaßen schon in ihm liegen, zur Aufnahme größerer Schöpferkraft fähig gemacht; wodurch die Geschichte einer Gattung geistiger Schöpfungen im Alterthume eine noch größere Aehnlichkeit mit dem Keimen, Wachsen und Blühen organischer Naturproducte bekommt. Wir sahen, wie vom Chor sich ein Schauspieler absonderte und Thespis und Phrynichos sich mit diesem genügen ließen, aber auf die Art, daß dieser Schauspieler alle die Personen hintereinander darstellte, die vor dem Chor und mit dem Chor sprechend das Ganze der Handlung hervorbringen sollten. Aeschylos setzte den zweiten Schauspieler hinzu, um auf der Bühne selbst den Gegensatz zwei handelnder Personen zu gewinnen, da der Chor im Ganzen nur aufnehmend, receptiv erscheint und, wenn er auch seine eignen Verlangen und Bestrebungen hat, doch zur selbständigen Handlung und Thätigkeit nicht geeignet ist. Nach dieser Form können also nur zwei sprechende Personen — stumme konnten in beliebiger Anzahl hinzugenommen werden — zugleich die Bühne betreten, die jedoch, wenn nur die gehörige Zeit zur Veränderung des Kostüms gegeben war, beide in andern Rollen wiederkehren können. Derselbe Schauspieler in verschiedenen Rollen eines Stücks erschien den Alten nicht auffallender, als in verschiedenen Rollen verschiedener Stücke, da durch die Maske doch die Person des Schauspielers unkenntlich wurde und die Kunst die Verschiedenheit der Charaktere hinlänglich

geltend machen konnte. Die Schauspielkunst war damals eine Sache, die außerordentliche Naturgaben, Kräfte des Körpers und der Stimme und dabei eine sehr sorgfältige Bildung und Einübung für dies Geschäft verlangte; es gab in der Zeit der großen Dichter und auch später, als die Schauspieler die Hauptpersonen bei diesen Darstellungen wurden, in Philipps und Alexanders Zeit, immer nur wenige, welche dem Publikum Genüge leisteten; daher suchte man von diesen den möglichsten Vortheil zu ziehen und das Störende, was die Theilnahme ungeschickter, nicht vollkommen gebildeter Schauspieler auch in untergeordneten Rollen immer haben muß und heutzutage so oft hat, ganz zu entfernen. Auch Sophokles wagte nur die Neuerung einen dritten Schauspieler hinzuzunehmen; damit schien für die Tragödie genug gethan, um eine hinlängliche Mannigfaltigkeit und Bewegung in die Handlung zu bringen; ohne jene Einfachheit und klare Faßlichkeit aufzuopfern, welche der Stil der Kunst in den guten Zeiten des Alterthums immer als Hauptsache festgehalten hat. Aeschylos hat diesen dritten Schauspieler in den drei verbundenen Stükken angenommen, dem Agamemnon, den Choephoren und den Eumeniden, die er zuletzt in Athen aufgeführt zu haben scheint; seine andern, früher aufgeführten Stücke sind alle so eingerichtet, daß sie von zwei Schauspielern gegeben werden konnten[1]). Sophokles und Euripides haben sich immer mit diesen drei Schauspielern begnügt, mit Ausnahme eines Stückes, des Oedipus auf Kolonos, der wieder nicht aufgeführt wer-

[1]) Nur der Prolog des Prometheus scheint drei Schauspieler für die Rollen des Prometheus, des Hephästos und des Kratos vorauszusetzen; doch konnte hier noch auf verschiedene Weise geholfen werden, ohne eigentlich einen dritten Hypokriten nöthig zu machen. *Vgl. de Aeschyli re scenica scr. I. Sommerbrodt, Liegnitz 1851, p. 52-56, doch auch G. Hermann Aeschyli tragoed., Lips. 1852, T. II, p. 55. 56.

den konnte, wenn nicht ein vierter Schauspieler hinzugezogen wurde; die reiche und verflochtene Composition dieses herrlichen Drama's wäre sonst nicht möglich gewesen[1]). Aber Sophokles scheint auch selbst nicht gewagt zu haben diese Neuerung auf die Bühne zu bringen; man weiß, daß der Oedipus auf Kolonos erst nach seinem Tode vom jüngern Sophokles in Scene gesetzt worden ist.

Aber die Alten legten auf die bestimmte Zahl und das Verhältniß dieser drei Schauspieler zu einander noch mehr Gewicht, als man nach dem bisher Gesagten erwarten könnte. Sie unterscheiden sie durch besondere Kunstausdrücke als Protagonisten, Deuteragonisten, Tritagonisten. Mit diesen Ausdrücken werden bald die Schauspieler selbst nach ihrer Bestimmung bezeichnet, wie z. B. wenn gesagt wird, der Protagonist des Aeschylos sei Kleandros, sein Deuteragonist Myniskos gewesen, oder wenn Demosthenes im Streit mit Aeschines sagt, solche strenge und grausame Herrscher, wie den Kreon in der Antigone, darzustellen, sei gleichsam ein besonderes Ehrenrecht der Tritagonisten, weil Aeschines selbst angesehenern Schauspielern als Tritagonist gedient hatte; theils unterscheidet man auch die auf der Bühne auftretenden Personen selbst nach diesen Classen, wie wenn der Grammatiker Pollux berichtet, daß dem Protagonisten im Drama die Mittelthüre der Bühnenwand zukomme, die zur rechten die Behausung des Deuteragonisten und zur linken der dritten Rolle sei[2]). Der Dichter schafft — nach einer für die Geschichte des alten Drama's

[1]) Man müßte denn annehmen, daß die Rolle des Theseus in diesem Stücke bald von dem Schauspieler, der die Antigone gab, und bald von dem, welcher die Ismene darstellte, übernommen worden sei; aber es ist zehnmal schwerer, daß zwei Schauspieler eine Rolle ganz in gleicher Weise, in demselben Ton und Geiste, ausführen, als daß ein Schauspieler mehre Rollen in gehörig modicificirter Weise auffaßt.

[2]) *Vgl. dagegen Sommerbrodt l. c. Liegnitz 1848, p. XX.

wichtigen Stelle eines neuplatonischen Philosophen[1]) — nicht den Protagonisten, Deuteragonisten, Tritagonisten, sondern er gibt einem jeden dieser Schauspieler die ihnen zukommenden Rollen. Diese und andere Aeußerungen der Alten haben in mancherlei Schwierigkeiten verwickelt, die einzeln nachzuweisen und zu lösen uns hier zu lange aufhalten würde; es wird besser sein sogleich eine bestimmte Ansicht aufzustellen, nach welcher die Bedeutung dieses Unterschieds begriffen werden kann. Die alte Tragödie geht von der Darstellung eines Leidens *(πάθος)* aus und bleibt stets dieser Bestimmung treu. Bald ist es äußeres Leiden, Gefahr und Ungemach, bald mehr inneres, ein schwerer Seelenkampf, Bedrängniß des Gemüths: immer aber ist es ein Leiden, im weitesten Sinne des Worts, welches die Theilnahme an der Vorstellung hauptsächlich in Anspruch nimmt. Diejenige Person nun, deren Schicksal diese Theilnahme erweckt, die als äußerlich oder innerlich bedrängt erscheint, die am Meisten pathetische Person — im alten Sinne des Worts — ist der Protagonist. In den vier Dramen, welche bloß zwei Schauspieler voraussetzen, ist der Protagonist leicht zu unterscheiden, im Prometheus der gefesselte Titane selbst, in den Persern die um das Schicksal des Heers und Reiches geängstete Atossa, in den Sieben Eteokles, den des Vaters Fluch zum Brudermorde treibt, in den Schutzflehenden der flüchtige, eine neue Heimath suchende Danaos. Der Deuteragonist ist in dieser Form des Dramas nicht leicht der Urheber der Leiden der Hauptperson; dies ist eine außerhalb stehende Gewalt, welche in diesen Stücken nicht zum Vorschein kommt; sondern er dient nur auf verschiedene Weise, bald durch freundliche Theilnahme, bald durch widrige Meldung die Aeußerungen der Empfindungen der Protagonisten

[1]) Plotin. Ennead. III, L. II, p. 268. Basil. p. 484. Creuzer. Vergl. die Anmerkung von Creuzer Vol. III, p. 153 ed. Oxon.

hervorrufen, wie z. B. im Prometheus der Okeanos, die Io und der Hermes alle vom Deuteragonisten gegeben werden. Auch der Protagonist kann in andern Rollen wieder erscheinen; doch concentrirten die Tragiker gerade bei diesem Schauspieler gern alle Kraft und Thätigkeit auf eine Rolle. Tritt nun ein Tritagonist hinzu, so dient dies in der Regel dazu, die Leiden und Drangsale des Protagonisten zu motiviren und herbeizuführen; selbst am Wenigsten pathetisch und das Mitgefühl ansprechend ist er doch der Anlaß von Situationen, durch die das Mitleid und Interesse für die Hauptperson am Meisten erregt wird. Dem Deuteragonisten fallen dann die Rollen zu, in denen mit einer höhern Wärme der Empfindung sich doch nicht die Kraft und Tiefe verbindet, die dem Protagonisten zukommt, schwächere Charaktere von leichterem Blut und minderem Schwunge des Geistes, die Sophokles den Hauptpersonen gern als eine Folie zur Hervorhebung ihrer vollen Stärke beigibt; wiewohl auch diese eine eigenthümliche Schönheit und Erhabenheit des Charakters entwickeln können. So beruht die Abstufung dieser drei Gattungen von Rollen im Wesentlichen auf dem Grade, in welchem eine Rolle Mitleid und Sorge zu erwecken und überhaupt das Mitgefühl der Zuschauer für sich zu gewinnen bestimmt ist. Man wird finden, wenn man die Titel der Stücke der drei Tragiker überblickt, daß sie, wenn sie nicht vom Chor hergenommen sind oder den Mythus ganz allgemein bezeichnen, immer diejenige Person, an welche sich ein solches Interesse knüpft, namhaft machen. Antigone, Elektra, Oedipus als König und Verbannter, Aias, Philoklet, Deianeira, Medea, Hekabe, Ion, Hippolytos u. s. w. sind entschieden Protagonisten-Rollen[1]).

[1]) Eine weitere Erörterung dieses Thema's, das zu vielen Untersuchungen über den Bau der einzelnen Tragödien führen kann, würde hier nicht an ihrer Stelle sein. Wir wollen indeß von einigen Stücken

Nun war es das Streben der alten Kunst die Bedeutung und Würde der einzelnen Personen, die sie miteinander gruppirt, gleich durch die Stellung, die sie einnehmen, zu veranschaulichen und dem Auge ein symmetrisches Bild zu bieten, welches der Idee von der Handlung, welche vorgestellt wird, entsprach. Der Protagonist als die Person, um deren Schicksal sich Alles dreht, muß die Mitte der Bühne einnehmen, Deuteragonist und Tritagonist traten von den Seiten auf ihn zu. Darum hielt man den Gebrauch fest den Protagonisten in seiner Hauptrolle niemals zu einer der beiden Nebenthüren der Bühnenwand, sondern nur zur mittlern heraustreten zu lassen: kommt er aber aus der Fremde, wie Agamemnon und Orest bei Aeschylos, so geht er doch hernach durch die mittlere Thüre in das Innre des Palastes, der seine Wohnung ist. Bei dem Deuteragonisten und Tritagonisten mußten durch die

---

die Eintheilung der Rollen, die uns die wahrscheinlichste scheint, angegeben. In Aeschylos erhaltener Trilogie muß dabei die Aufgabe sein dieselbe Rolle durch alle drei Stücke demselben Schauspieler zu conserviren:

Agamemnon.	Protag.	Agamemnon, Wächter, Herold.
	Deuter.	Kassandra, Aegisth.
	Tritag.	Klytämnestra.
Choephoren.	Protag.	Orest.
	Deuter.	Elektra, Aegisth, Exangelos.
	Tritag.	Klytämnestra, Wärterin.
Eumeniden.	Protag.	Orest.
	Deuter.	Apollon.
	Tritag.	Pythias, Klytämnestra, Athena.

Von Sophokles können die Antigone und der König Oedipus als Beispiel dienen:

Antigone.	Protag.	Antigone, Teiresias, Eurydike, Exangelos.
	Deuter.	Ismene, Wächter, Hämon, Bote.
	Tritag.	Kreon.
Oedip. Tyr.	Protag.	Oedipus.
	Deuter.	Priester, Jokaste, Diener, Exangelos.
	Tritag.	Kreon, Teiresias, Bote.

locale Bedeutung, welche den beiden Nebenthüren beigelegt wurde, manche Schwierigkeiten entstehen; indessen könnte man, wenn hier Raum zu so detaillirten Erörterungen wäre, auch an mehren Beispielen zeigen, wie die tragischen Dichter allen diesen äußeren Bedingungen zu genügen wußten[1]).

Veränderungen der Scene sind in der alten Tagödie nur sehr selten nöthig. Die alte Tragödie ist so eingerichtet, daß die Reden und Verhandlungen, welche die Hauptsache darin bilden, recht gut an einem Flecke, und zwar in der Regel auf dem Vorplatze eines königlichen Hauses, vorgehen können; die Handlungen, welche stumm vorgenommen werden, bei denen es nicht auf Entwickelung von Gedanken und Empfindungen, sondern auf das bloße äußere Thun ankommt, wie Eteokles Bruderkampf, Agamemnons Ermordung, Polynices Bestattung durch die Antigone u. dergl. werden hinter oder außer der Bühne gedacht und auf der Bühne nur erzählt. Daher die Rolle der Boten und Herolde in der alten Tragödie so bedeutend ist. Die Dichter hatten dabei nicht bloß den von Horaz geltend gemachten Grund[2]), den Augen der Zuschauer blutige Schauspiele und unglaubliche Ereignisse, die erzählt weniger Abscheu und Zweifel erregten, zu entziehen, sondern den weit tiefer liegenden, daß überhaupt die äußere That es niemals ist, an welche das Interesse der alten Tragödie zunächst gebunden ist. Das Drama, welches einer Tragödie jener Zeit zum Grunde liegt, ist ein innres, geistiges; die Ueberlegungen, Entschlüsse, Empfindungen, geistige Thaten, die sich durch die Rede vollkommen ausdrücken lassen,

[1]) *Zu vergleichen ist die in manchen Punkten von dieser abweichende Behandlung des Gegenstandes durch K. Fr. Hermann, disputatio de distributione personarum inter histriones in tragoediis Graecis. Marburgi 1840, besonders p. 25—31. 60—63, und G. Bernhardy Grundriß der gr. Lit., Th. 2., Halle 1845, S. 642 - 44 u. 626.

[2]) Horaz A. P. 180ff.

werden auf der Bühne entwickelt; für die äußere That selbst, die in der Wirklichkeit meist stumm ist oder sich wenigstens nicht selbst durch Worte vollständig explicirt, bleibt immer fast das epische Mittel der Erzählung das einzige. Zweikämpfe, Schlachten, Ermordungen, Opfer, Bestattungen u. dergl., Alles, was in der Mythologie mit der Kraft der Hand vollbracht wird, geht, auch wenn es ohne Schwierigkeit geschehen konnte, nicht auf, sondern hinter der Bühne vor. Scheinbare Ausnahmen, wie Prometheus Fesselung und Aias Selbstmord auf der Bühne, sind keine wirklichen, sondern bestätigen die Regel, da nur um der eigenthümlichen psychischen Zustände Willen, in denen Prometheus als Gefesselter und Aias vor der Selbstentleibung sich befinden, die äußern Thaten auf die Bühne gezogen werden. Im Ganzen war auch schon das Kostüm der tragischen Schauspieler nur auf nachdrücklichen Redevortrag, aber nicht auf äußere Handlungen berechnet. Die sonderbar verlängerte und ausstaffirte Gestalt der tragischen Histrionen hätte bei Kämpfen und andern gewaltsamen Handlungen ungeschickt und oft beinah possirlich aussehn müssen[1]); vom Erhabenen zum Lächerlichen war hier nur ein Schritt, den die alte Tragödie sich zu thun sorgfältig hütete.

So behauptete die alte Tragödie mehr aus innern Gründen, als aus Gehorsam gegen eine äußere Regel, mit wenig Ausnahmen die Einheit des Ortes und bedurfte daher auch keiner Einrichtung zur gänzlichen Veränderung der Bühnendecoration, wie sie erst im römischen Theater aufkam[2]). In Athen genügten zu den nöthigen Veränderungen die in den Ecken der Bühne aufgestellten Periakten, Maschinen von der Form eines dreiseitigen Prismas, welche durch schnelle

[1]) Es war nach Lucian, Somnium sive Gallus 26, lächerlich anzusehn, wenn Jemand mit dem Kothurn fiel.

[2]) Die scena ductilis und versilis.

Umdrehung eine andere Fläche als vorher zeigen und dadurch nach der einen Seite, wo man sich die Fremde dachte, eine andere perspectivische Aussicht gewähren, nach der Seite der Heimath aber einen einzelnen näherliegenden Gegenstand verändern konnten[1]). Dadurch konnte z. B. in Aeschylos Eumeniden die Versetzung aus dem Heiligthume von Delphi nach dem Heiligthume der Pallas auf der Burg von Athen bewerkstelligt werden. Eine größere Veränderung geht nirgends in den erhaltenen Trauerspielen vor sich; wo verschiedene, aber nahezusammenliegende Locale vorkommen, kann die so sehr in die Länge gezogene Bühne sie recht gut befassen, zumal da die Griechen im Theater keine getreue und ausführliche Nachbildung der Wirklichkeit verlangten, sondern schon eine geringe Andeutung genügte ihre leicht bewegliche Phantasie in die gewünschte Thätigkeit zu setzen. In Sophokles Aias stellt die Hälfte der Bühne zur linken Hand das Griechische Lager vor; das Zelt des Aias, das sich in der Mitte der Bühne befinden muß, schließt den rechten Flügel dieses Lagers ab; nach der Rechten sieht man eine einsame Waldgegend mit einer Aussicht nach dem Meere hin; hier tritt Aias auf, als er sich den Tod gibt, wobei er den Zuschauern sichtbar erscheint, aber vom Chore, der sich in den Seitenräumen der Orchestra befindet, lange nicht gesehen werden kann.

Dagegen mußte die alte Tragödie einem andern unabweislichen Bedürfnisse, das sich eben nur bei einer solchen Auffassung des Locals einstellen konnte, zu genügen suchen. Die Sache ist die. Das Proscenium oder die Bühne stellt einen offnen Raum unter freiem Himmel vor; was sich hier begibt, geschieht öffentlich, selbst bei vertraulichen Mittheilungen ist immer die Anwesenheit von Zeugen zu fürchten. Nun war es

[1]) *Vgl. G. Bernhardy a. a. O. S. 626. Sommerbrodt de Aesch. re scen. Liegnitz 1848. p. XXI.

aber doch mitunter unumgänglich nothwendig den Zuschauern eine Scene zu zeigen, die in das Innre des Hauses gebannt war, namentlich wenn der Plan und die Idee des Stückes eine sogenannte tragische Schau, d. h. ein lebendes Bild, in welchem eine ganze Reihe ergreifender Gedanken zu einer Anschauung zusammengedrängt war, verlangte. Solche höchst ergreifende Schauspiele sind bei Aeschylos die Klytämnestra mit blutigem Schwerte über den Leichen des Agamemnon und der Kassandra, mit dem Badegewand in den Händen, in das sie den unglücklichen Gemahl verwickelt, und in dem folgenden Drama derselben Trilogie Orest ganz an derselben Stelle, wo noch dasselbe Badegewand hängt, aber jetzt über den Leichen des Aegisth und der Klytämnestra, oder bei Sophokles Aias mitten unter den Thieren, die er in seinem Wahnsinn statt der Fürsten des Griechischen Heeres geschlachtet, in tiefe Melancholie über das versunken, was er in dieser Geistesverwirrung vollbracht hat. Man sieht leicht, daß es nicht die Thaten selbst sind, die in ihrer Vollbringung dargestellt werden, sondern die Zustände, die aus der vollendeten That hervorgehen, die als Gegenstände der Reflexion und Empfindung vor die Augen des Chors und der Zuschauer gerückt werden mußten. Solche Gruppen, in deren Wahl und Anordnung man das ganze plastische Genie der Epoche eines Phidias wiedererkennt, auf die Bühne zu bringen und somit das Innere der hinter der Scene verborgenen Wohnungen zu einem Aeußern zu machen; dazu dienten die Maschinen, die man Ekkyklema und Exostra nannte, weil bei der einen gerollt, bei der andern geschoben wurde, Maschinen, deren Einrichtung genau nachweisen zu wollen bei den spärlichen Angaben der Grammatiker vermessen wäre, deren Wirkung aber aus dem Zusammenhange der alten Tragödien selbst deutlich erhellt. Die Flügelthüren eines Palastes oder Kriegszeltes fliegen auf und

in demselben Augenblick steht ein inneres Zimmer mit seinen Decorationen vollkommen sichtbar und hell auf der Bühne und bleibt hier so lange als Mittelpunct der dramatischen Handlung stehen, bis der weitere Fortschritt derselben verlangt es ebenso wieder verschwinden zu lassen, wie es erschienen war. Man kann darauf rechnen, daß alle diese räumlichen Darstellungen nichts weniger als roh und geschmacklos, sondern dem Schönheitssinne und der Phantasie jener Zeit gemäß waren, zumal in der letzten Zeit des Aeschylos und während der Laufbahn des Sophokles, als die denkenden Mathematiker Anaxagoras und Demokritos sich für die Zwecke der Bühne mit der Perspective zu beschäftigen angefangen hatten und aus der Decorations-Malerei des Agatharchos sich ein eigner Zweig dieser Kunst[1]) entwickelte, der mehr, als bis dahin geschehen war, sich auf die täuschende Nachbildung des Körperlichen durch Licht und Schatten legte.

Auch das Maschinenwesen, durch welches Gestalten aus der Tiefe heraufgehoben, andere durch die Lüfte geführt, Blitz und Donner nachgebildet werden u. dgl., war in der Zeit der drei großen Tragiker für ihre Zwecke hinlänglich vervollkommnet. Aeschylos Stücke, besonders sein Prometheus, beweisen, daß ihm nicht mit Unrecht eine besondere Vorliebe vorgeworfen worden zu phantastischen Erscheinungen, geflügelten Wagen und seltsamen Hippogryphen, auf denen göttliche Wesen, wie Okeanos und seine Töchter, auf die Bühne hereinschwebten.

So glauben wir das Bild der Griechischen Tragödie, wie es sich den Augen im Raume darstellte, in seiner eigenthümlichen Größe und plastischen Regelmäßigkeit, in allen Haupttheilen vorgeführt zu haben. Aber eben so nöthig ist,

---

[1]) σκηνογραφία oder σκιαγραφία genannt.

ehe wir eine Würdigung der einzelnen Tragiker unternehmen können, die Grundform der Griechischen Tragödie, wie sie in der Zeitfolge erscheint, mit andern Worten, den allgemeinen Plan der Zusammensetzung aus verschiedenen Bestandtheilen, in Betracht zu ziehen, da auch darin sehr Vieles ist, das sich nicht aus dem allgemeinen Begriffe vom Schauspiel, sondern nur aus der bestimmten geschichtlichen Entstehung der Griechischen Tragödie erklärt.

Die alte Tragödie besteht aus einer Verbindung von Lyrik und dramatischer Rede, welche man auf verschiedene Weise zerlegen kann. Man kann den Chor den Schauspielern, man kann das Gesungene dem Gesprochenen, die lyrischen Elemente den eigentlich dramatischen entgegensetzen. Die fruchtbarste Eintheilung wird man indeß gewinnen, wenn man — nach Anleitung des Aristoteles[1]) — zuvörderst den vielstimmigen Gesang unterscheidet von dem Gesange und den Reden Einzelner. Der erstere kommt natürlich nur dem Chore, die zweiten sowohl dem Chore als den Schauspielern zu. Die vollstimmigen Lieder des Chors haben eine eigne und bestimmte Bedeutung für das Ganze der Tragödie. Sie heißen Stasimon, wenn sie der Chor auf seiner bestimmten Stelle, mitten in der Orchestra, absang, und Parodos, wenn sie vom Chore, während er durch die Seitenzugänge der Orchestra einzog oder sich sonst nach der Stelle begab, wo er sich in seiner gewöhnlichen Ordnung aufstellte, gesungen wurden. Der Unterschied der Parodos von den Stasima besteht hauptsächlich darin, daß jene öfter mit großen Massen von anapästischen Systemen, die besonders geeignet waren bei einem Zuge oder Marsche vorgetragen zu werden, beginnen, oder solche Systeme zwischen die lyrischen Gesänge eingeschoben werden. Was aber

[1]) Poetik 12.

die Bedeutung dieser Lieder anlangt, so wird in ihnen die Lage der handelnden Personen und die Handlung selbst zum Gegenstande der Betrachtung gemacht und die Stimmung, in welche ein theilnehmendes und wohlwollendes Gemüth dadurch versetzt wird, ausgesprochen. Die Parodos motivirt dabei zugleich das Eintreten und die Theilnahme des Chors an der Sache, während die Stasima diese Theilnahme in den verschiedenen wechselnden Gestalten, welche der Fortschritt der Handlung mit sich bringt, entwickeln. Wie der Chor im Ganzen nach einem treffenden Ausdrucke den idealischen Zuschauer darstellt, dessen Betrachtungsweise der Dinge die Auffassung des versammelten Volkes lenken und beherrschen soll, so dienen insbesondere die Stasima dazu, mitten im Drange und der Unruhe der Handlung die Sammlung des Geistes, die dem Griechen für den Genuß eines Kunstwerks nothwendig erschien, zu erhalten und von der Handlung gleichsam das Zufällige, Persönliche abzustreifen, um die innere Bedeutung derselben, den darin liegenden Gedanken, um so klarer herauszustellen. Stasima treten daher immer nur bei Ruhepuncten ein, wenn die Handlung eine gewisse Bahn durchlaufen hat; oft ist die Bühne ganz leer dabei, oder wenn auch Personen auf derselben geblieben sind, so treten doch nachher andere hinzu, als vorher mit ihr in Verbindung standen, daher sie auch eine erwünschte Zeit für den Wechsel der Kostüme und Masken gewähren. Auf diese Weise zerfällen diese Lieder des gesammten Chors die Tragödie in gewisse Theile, die man mit den Acten des spätern Schauspiels vergleichen kann und von denen die Griechen den Theil vor der Parodos den Prolog, die Stücke zwischen der Parodos und den Stasima Epeisodien, das Stück nach dem letzten Stasimon Exodos nannten. Der Chor erscheint in dieser Gattung von Gesängen am Meisten als Chor, seiner Bestimmung getreu ein frommes,

wohlgeordnetes Gemüth in schönen, edlen Formen auszudrücken; daher auch dieser Theil der alten Tragödie in Inhalt und Form am Meisten Aehnlichkeit mit den Producten der Chor-Lyrik des Stesichoros, Pindar, Simonides hat. Die metrische Form besteht aus Strophen und Antistrophen, die in einfacher Folge, ohne künstliche Verflechtung, mit einander verbunden werden, wie in der Chor-Lyrik, nur daß nicht durch ein ganzes Stasimon dasselbe Schema der Strophen und Antistrophen festgehalten, sondern nach jedem Paare gewechselt wird; auch treten Epoden nicht, wie dort, nach jedem Strophenpaare, sondern nur als Schluß des ganzen Gesanges ein [1]. Durch diesen Wechsel des Metrums, der wohl auch zuweilen mit einer Veränderung der Tonart zusammenhing, wird ein Wechsel von Stimmungen und Empfindungen ausgedrückt, wodurch die dramatische Lyrik von der Pindarischen sich wesentlich unterscheidet. Denn wenn diese einen Grundgedanken ausführt und dabei im Wesentlichen dieselbe Stimmung, denselben Ton der Empfindung durchführt, treten in der dramatischen Lyrik, durch den Rückblick auf das eben Geschehene und die Erwartung des Kommenden, durch den Einfluß verschiedener Neigungen in Beziehung auf die verschiedenen Interessen, die einander auf der Bühne entgegenstehn, Veränderungen ein, durch die der Schluß vom Anfang oft sich wesentlich unterscheidet. Dagegen ist die rhythmische Behandlung der einzelnen Partieen im Ganzen weniger kunstreich aus verschiedenartigen Elementen zusammengesetzt, als bei den vorhergehenden Meistern der

[1]) Die Epoden, welche scheinbar in der Mitte eines großen Chorgesanges liegen, wie in Aeschylos Agamemnon V. 140 – 159 Dindorf, bilden den Abschluß der Parodos, die hier aus neun anapästischen Systemen und einer Strophe, Antistrophe und Epode in daktylischen Maßen besteht und auf die unmittelbar das erste Stasimon folgt, das fünf Strophen und Antistrophen in trochäischen und logaödischen Metris enthält.

Chor-Lyrik, mehr Durchführung eines Thema's, oft mit geringen Variationen; es ist, als hörte man den empfindungsvollen Gesang in mächtigem Strome nach einer geraden Richtung dahinbrausen, der bei Pindar auf künstlich gewundenen Wegen sich hin und her schlängelnd die fein und tief ausgesonnenen Gedanken des Dichters ausdrückt. Ohne uns hier weiter auf das große und schwierige Thema einzulassen über die Unterschiede des Rhythmenbaus der lyrischen und tragischen Chorgesänge, bemerken wir, daß, wie die Tragiker neben dem Pindarischen Eidos auch die ältere Jonische und Aeolische Lyrik für ihre ausnehmend mannigfachen Weisen benutzen, sie auch in der Zusammensetzung von Reihen und Versen sehr verschiedene Gesetze beobachten, die deutlich zu machen ein tieferes Eingehn in alle Feinheiten der Theorie der Metrik fordern würde.

Durch die Ruhepunkte, welche diese vollstimmigen Chorgesänge gewähren, zerfällt die Tragödie in die schon angegebenen Abschnitte, Prologos, Epeisodien und Exodos. Zahl, Länge und Einrichtung dieser Abschnitte lassen eine erstaunende Mannigfaltigkeit zu; kein äußeres Maß, etwa wie es Horaz vorschreibt[1]), zwängt hier die natürliche Entfaltung des dramatischen Plans in bestimmte Gränzen. Je nachdem eine Handlung viele Stufen erreicht, die eine Betrachtung über die menschlichen Neigungen oder Schicksalsgesetze, die in den Ereignissen walten, hervorrufen, treten mehr oder weniger solcher Chorgesänge ein. Dies hängt wieder von der dramatischen Handlung und der Zahl der darauf einwirkenden Personen ab. Derselbe Sophokles hat verflochtene Tragödieen mit vielen Stufen der Handlung und vielen Rollen der einzelnen Schauspieler gedichtet, wie die Antigone, die in sieben Acte zerfällt, und einfache, in welchen die Handlung nur wenige, recht sorg-

---

[1]) A. P. 189. Neve minor, neu sit quinto productior actu Fabula, quae posci vult et spectata reponi.

fältig ausgeführte Stadien durchläuft, wie den Philoktet, der nur ein Stasimon enthält und also mit Einschluß des Prologos aus drei Acten besteht. Lange Theile einer Tragödie können ohne einen solchen Ruhepunct verlaufen und mithin einen Act bilden. In Aeschylos Agamemnon ist der ahnungsvolle Chorgesang[1]) vor den Weissagungen der Kassandra das letzte Stasimon; diese Weissagungen treffen mit ihrer Erfüllung durch Agamemnon's Tod so nahe zusammen und die dadurch hervorgebrachte Aufregung hat so wenig von innerer Befriedigung in sich, daß für kein Stasimon mehr Platz ist. In Sophokles Oedipus auf Kolonos tritt der erste gemeinsame Chorgesang, also die Parodos in dem obigen Sinne, erst nach der Scene ein, in welcher Theseus dem Oedipus Aufnahme und Schutz in Attika zugesagt hat[2]); bis dahin hat der Chor, zwischen Abscheu vor dem Fluchbeladenen und Mitleid mit dem Hartgeprüften schwankend, erst Vieles von ihm fürchtend, dann Großes von ihm hoffend, sich selbst in einer unruhigen Bewegung befunden und durchaus nicht die Ruhe und Sammlung gewinnen können, um ein höheres Walten auf irgend eine Weise in der Sache zu erkennen.

Was aber die Zusammensetzung der Epeisodien oder Acte anlangt, so kann sich hier Lyrisches mit dem Dramatischen auf eine viel innigere Weise verbinden als in den bis jetzt behandelten Chorgesängen. Ueberall, wo die Rede nicht den Zwecken des Verstandes dient, sondern Empfindungen ausdrückt, von den Impulsen lebhafter Gemüthsbewegungen hervorgetrieben wird, wird sie lyrisch und zum Gesange. Solche Gesänge, die nicht zwischen den Stufen der Handlung stehen, sondern selbst in die Handlung eingreifen, indem sie den Willen des Han-

---

[1]) V. 975—1032 Dindorf.

[2]) V. 668—719 Dindorf. Dies Lied heißt die πάροδος des Oedipus auf Kolonos bei Plutarch an seni sit gerenda respubl. 3.

delnden bestimmen, können den Bühnen-Personen, dem Chore, oder endlich beiden angehören: nur daß dabei nirgends an vollstimmigen Chorgesang zu denken ist. Die dritte Art von solchen Gesängen ist ursprünglich die bedeutendste und wichtigste, welche gewiß schon in der alten lyrischen Tragödie ihre Stelle hatte.

Der Name dieser gemeinschaftlichen Gesänge von Bühnen- und Chorpersonen ist Kommos, welches eigentlich so viel wie planctus, Todtenklage, bedeutet; die Klage um einen Todten oder Schwerleidenden ist also die Grundform, von der diese Art von Liedern ausgeht. Auch bleibt Ausdruck der lebhaftesten Theilnahme an Leiden immer der Hauptinhalt des Kommos, wiewohl sich damit auch der Zweck zu einer That anzuspornen oder überhaupt einen Entschluß zur Reife zu bringen verbinden kann. Oft nehmen die Kommen bedeutende Theile einer Tragödie ein, besonders bei Aeschylos, wie in den Persern[1]) und Choephoren[2]); diese großen Gemälde von Trauer und Drangsal, äußerer oder innerer Bedrängniß, sind ein Hauptstück der ältern tragischen Kunst; hier haben auch die großen Systeme künstlich verflochtener Strophen und Antistrophen ihren Sitz, die bei der Darstellung durch die Tanzbewegungen der sich entsprechenden Personen des Chors und der Bühne die Klarheit und Wirkung erhielten, die wir beim bloßen Lesen nothwendig vermissen. Eine Abart des Kommos bilden die Scenen, wo die eine Partei in lyrischer Aufregung erscheint, die andre aber ihre Gedanken in gewöhnlicher Gesprächsform kundthut, woraus ein Kontrast erwächst, der schon bei Aeschylos sehr ergreifende Scenen bildet, wie im

---

[1]) Aeschylos Perser V. 907—1076. Die ganze Exodos ist ein Kommos.

[2]) Aeschylos Choephoren V. 306—478.

Agamemnon[1]) und den Sieben gegen Theben[2]). Aber der Chor kann auch in sich von mannigfachen, lebhaften Gefühlen bestürmt ein lyrisches Gespräch führen, woraus eine eigne Art von Chorgesängen entsteht, worin man an dem Abgebrochenen, bald sich Wiederholenden, bald Widerstreitenden der Aeußerungen leicht die verschiedenen Stimmen erkennt. Größere Gesänge der Art, in welchen alle oder viele Stimmen des Chors unterschieden werden, finden sich bei Aeschylos, wo auch die alten Erklärer darauf aufmerksam gemacht haben[3]); die folgenden Tragiker haben solche Chorgesänge wohl nur in Verbindung mit Kommen angewandt und lassen nur wenige einzelne Stimmen aus dem ganzen Chore hervortreten[4]). Wenn der Chor nicht mit einem vollstimmigen Gesange, den er in geordneten Reihen singt, sondern in zerstreuten Linien, mit einem von verschiedenen Stimmen vorgetragenen, einem Kommos verwandten Liede zuerst die Orchestra betritt: so muß man eine doppelte Parodos unterscheiden, eine kommatische, welche dies ungeordnete Eintreten begleitet, und eine dem Stasimon ähnliche, welche der Chor zuerst in seiner regelmäßigen Ordnung vorträgt; so findet es sich z. B. in Aeschylos

---

[1]) Aeschylos Agamemnon V. 1069—1177, wo die lyrische Aufregung allmählich von der Kassandra auf den Chor übergeht.

[2]) Aeschylos Sieben gegen Theben V. 369—708, ziemlich durch das ganze Epeisodion. Vgl. Hiketiden V. 346—437.

[3]) S. die Scholien zu Aeschylos Eumen. 139 und zu den Sieben 94. Beispiele der Art sind Eumen. V. 140—177, V. 254—275, V. 777—792, V. 836—846. Sieben g. Th. V. 77—181. Hiketiden V. 1019—1074. Die Ausgaben bezeichnen diese einzelnen Stimmen häufig durch Hemichorien: aber die Trennung des Chors in zwei Hälften, διχορία bei Pollux, tritt nur unter bestimmten seltenen Umständen ein, wie bei Aeschyl. Sieben 1066. Sophokles Aias 866.

[4]) Wie bei Sophokles Oedipus auf Kol. V. 117 ff. Euripides Ion V. 184 ff.

Eumeniden und Sophokles Oedipus auf Kolonos[1]). Dann haben die Tragiker noch einzelne kleinere Chorlieder eingestreut, welche die Alten ausdrücklich von den Stasima unterscheiden[2]) und auf welche die Benennung Hyporchemata paßt[3]): Lieder, die eine begeisterte Empfindung schildern und mit ausdrucksvollen, lebhaften Tänzen, von andrer Art, als die gewöhnlich ernste Emmeleia, verbunden waren; solche Tanzlieder hat besonders Sophokles an passender Stelle eingelegt, um eine an der Stelle herrschende, gewöhnlich bald wieder verschwindende Empfindung recht stark zu markiren[4]). Auf der andern Seite fallen auch den Bühnenpersonen für sich lyrische Partieen zu, welche man im Allgemeinen ἀπὸ σκηνῆς nannte und die entweder dialogisch zwischen mehre Personen vertheilt sind oder von einzelnen vorgetragen werden. Solche längere Arien, Monodieen genannt, in denen eine Person, in der Regel der Protagonist des Dramas, sich ihren leidenschaftlichen Empfindungen mit völliger Hingebung überläßt, sind ein Hauptstück in den Tragödien des Euripides[5]). Da mit dem freien Erguß und schwer zu regelnden Gange solcher

---

[1]) In Aeschylos Eumeniden bezeichnet der Ausdruck χορὸν ἅψωμεν, V. 307, diese regelmäßige Aufstellung des Chors.

[2]) S. die Scholien zu Sophokl. Trachin. 205. Aehnliche Lieder Aias 693. Philokt. 391. 827.

[3]) Welche bei Tzetzes, περὶ τραγικῆς ποιήσεως, Cramer Anecdot. T. III, p. 346, vorkommt.

[4]) Die Hyporcheme lassen sich aber schwerlich von den kommosartigen Chorliedern trennen, da auch hier schwerlich der ganze Chor sich zugleich bewegte und sang. In den kommatischen Liedern in Aeschylos Sieben g. Th., wie besonders in dem ersten, V. 78—108, stellte ein Tänzer Telestes, wahrscheinlich als Hegemon des Chors, durch mimischen Tanz die geschilderten Kriegsscenen dar. Athenäus I, p. 22, a.

[5]) Aristophanes sagt von ihm, Frösche 944, daß er die Tragödie ἀνέτρεφεν μονῳδίαις Κηφισοφῶντα μιγνύς, welcher Kephisophon nach Thom. Magist. vit. Eurip. sein Hauptschauspieler war. Vgl. auch Frösche 874.

leidenschaftlichen Expectorationen das Gesetz der Wiederkehr bestimmter musicalischer Tonweisen und Rhythmen nicht übereinstimmt: so verschwindet hier allmählich immer mehr das Antistrophische und es treten die ungebundenen, nach Art der spätern Dithyramben ins Endlose schweifenden Rhythmengefüge ein, welche man ἀπολελυμένα nannte. Das künstliche System regelmäßiger Formen, welchem die alte und besonders gerade die ältere Kunst durchweg die Aeußerungen von Gefühl und Leidenschaften unterwirft, wird hier gleichsam von dem übermächtigen Drange der menschlichen Affecte und Triebe gesprengt und eine Art von Naturfreiheit hergestellt.

Was aber das Detail der rhythmischen Formen anlangt, so genügt für unsern Zweck zu bemerken, daß auch für diese Gesänge einzelner Personen des Chors und der Bühne die ganze frühere Lyrik benutzt werden konnte, wie für die Stasima; nur daß im Ganzen diejenigen Formen, deren Charakter Gravität und Feierlichkeit ist, nur in den Liedern des ganzen Chors anwendbar gefunden wurden und dagegen in diesen Einzelgesängen leichtere, mehr bewegte und zum Ausdruck der Leidenschaft und des Affects geeignete Versmaße herrschten. Die aus Pindar bekannten Rhythmen der *Dorischen Tonart* werden daher nur in den Stasima, nicht in Kommen und Gesängen ἀπὸ σκηνῆς gefunden, wo auch nie eine Stelle ist, in welcher diese Tonart ihren Charakter behaupten könnte[1]). Dagegen sind die *Dochmien*[2]) in ihrer raschen Bewegung und der scheinbaren Antipathie ihrer Elemente recht geeignet

---

[1]) Zwar sagt Plutrach de musica 17, daß selbst τραγικοὶ οἶκτοι, d. h. κομμοί, früher nach dorischer Tonart gesetzt wurden; aber das muß auf die Tragiker vor Aeschylos gehen.

[2]) Die Grundform ist bekanntlich ⏑ –́ –́ ⏑ –́: eine antispastische Composition, bei welcher die Arsen des iambischen und trochäischen Theils zusammenschlagen.

die heftigste Aufregung des Gemüths zu malen; die große Mannigfaltigkeit der Formen, die aus ihnen entwickelt werden können, bietet sich eben so zum Ausdrucke stürmender Unruhe wie tiefer Schwermuth; die Tragödie hat keine Form, die ihr eigenthümlicher und für ihr ganzes Wesen bezeichnender wäre. Ein fester Unterschied in den metrischen Formen der Kommen und der Bühnengesänge ist nicht ersichtlich; nur wissen wir durch Aristoteles, daß gewisse Tonarten den Personen der Bühne eigenthümlich waren, weil in ihrem Charakter eine besondre Energie des Charakters oder des Pathos lag, die den handelnden und leidenden Helden und Heldinnen, aber nicht dem bloß mitfühlenden Chore angemessen schien[1]).

Alle die bis jetzt beschriebenen Lieder sind eigentlich musicalischer Art, was die Alten μέλη nennen; sie wurden zur Begleitung von Instrumenten, unter denen bald die Cither und Lyra, bald die Flöten vorherrschen, eigentlich gesungen. Andere Stücke gehören zu jenen Mittelarten zwischen Gesang und simpler Rede, von denen wir bei dem rhapsodischen Vortrage des Epos (Cap. 4), der Elegie (Cap. 10), dem Jambus gesprochen haben. Die anapästischen Systeme, welche bald vom Chore, bald von Bühnenpersonen, aber in der Regel bei einer schreitenden Bewegung, beim Kommen oder Gehen, Geleiten und Begrüßen, angestimmt werden, erinnern an die Spartanischen Marschlieder (Cap. 14); man kann sie sich kaum nach bestimmten Melodieen und doch nicht als gewöhnliche Rede vorgetragen denken. Die ältere Tragödie theilt sie in großen Massen, als ein Stück der Parodos, dem in Reih und Glied einziehenden Chore zu. Hexameter werden von Bühnenpersonen einigemal bei wichtigen Verkündigungen und ernsten Ueberlegungen recitirt, wo die eigenthüm-

---

[1]) Aristoteles Problem. XIX, 48.

liche Würde und Gravität dieses majestätischen Versmaßes von Wirkung war[1]). Selbst die gewöhnlichen trochäischen Verse, welche zum Dialog verwandt wurden, ließen doch einen höhergestimmten Vortrag und namentlich eine lebhafte, tanzartige Gesticulation zu, wie wir bereits oben bemerkt haben.

So kommen wir zu dem Theile der Epeisodien, in welchem nicht, wie in den bisher betrachteten, die Empfindung, sondern der Verstand vorwaltet, welcher im Dienste des Willens die äußern Dinge sich dienstbar zu machen und die Vorstellungen andrer Wesen nach den eignen zu bestimmen sucht. Dies Element war ursprünglich das unbedeutendste; erst allmählich hat sich aus der bloßen Erzählung die Mannigfaltigkeit von Redegattungen gebildet, welche die Tragödie aufweist. Der Chor macht auch hier keinen Gegensatz gegen die Bühnenpersonen; er ist selbst wie ein Schauspieler; es versteht sich aber von selbst, daß er die Gespräche, die er mit den Bühnenpersonen führt, mit Ausnahme weniger Fälle[2]) nicht vielstimmig führen kann, sondern nur durch seinen Führer; nur selten und auch nur bei Aeschylos findet man, daß die Choreuten unter sich verhandeln, wie im Agamemnon, wo die zwölf Personen des Chors wie zwölf Schauspieler ihre Stimmen abgeben[3]), oder im Verhältniß zu einer Bühnenperson ihre Meinung einzeln in der Form des Dialogs äußern[4]). In der Anordnung des Dialogs ist wieder das große Streben nach Regelmäßigkeit und Symmetrie hervorstechend, das die alte

---

[1]) S. Sophokles Philokt. 839. Euripides Phaeton, Fragm. e cod. Paris. S. 65.

[2]) Wie Aeschyl. Pers. 154: *Χρεὼν αὐτὴν πάντας μύθοισι προσαυδᾶν.*

[3]) Aeschylos Agamemnon 1346—1371. Die drei vorhergehenden trochäischen Verse, durch welche die Berathung eingeleitet wird, sprechen ausschließlich die drei Ersten des Chors.

[4]) Aeschylos Agamemn. 1047—1113.

Kunst charakterisirt; die entgegengesetzten Meinungen und Willensrichtungen, die mit einander in Conflict kommen, werden auch in der Länge ihrer Aeußerungen wie auf einer Wage gegen einander abgewogen, um am Ende durch einen stärkeren Abschluß das Zünglein nach einer Seite überschlagen zu lassen; daher die oft mit so großer Kunst durchgeführten Scenen, wo Vers auf Vers wie Schlag auf Schlag trifft, welche man Stichomythieen nennt, und wieder andere, wo zwei und mitunter auch mehre Verse auf dieselbe Art einander gegenübergestellt werden. Selbst ganze Scenen aus Dialog und lyrischen Partieen bestehend werden zuweilen wie Strophen und Antistrophen in ihrer Länge und Eintheilung gegen einander abgemessen[1]).

Das Versmaß dieser Theile der alten Tragödie war, wie schon bemerkt, früher vorzugsweise der trochäische Tetrameter, welcher in den erhaltenen Werken der vollkommnern tragischen Kunst nur in Reden, die von lebhafterem Affect erfüllt sind, und in vielen Tragödien gar nicht eintritt. Aeschylos Perser, wahrscheinlich die älteste Tragödie, die wir besitzen, hat auch noch am Meisten trochäische Partieen. Dagegen wurde der iambische Trimeter, den Archilochos zur Waffe des Zorns und Spottes geschaffen, durch sinnvolle Aenderungen in der Behandlung desselben, welche die Grundform unverändert ließen, die trefflichste metrische Form für eine kräftige, lebhafte und zugleich besonnene Rede. Doch hält er sich bei Aeschylos noch eine Stufe höher über der Prosa, als bei seinen Nachfolgern, nicht bloß durch den feierlichen Klang der gehäuften langen Silben, sondern auch durch das regelmäßige Zusammentreffen der Interpunctionen mit den Versenden, wodurch die einzelnen Verse mehr abgesondert hervortreten;

---

[1]) Wie in Sophokles Elektra V. 1398—1421 und V. 1422—1441 einander respondiren.

die Nachfolger haben nicht bloß den innern Bau des Verses mannigfaltiger und oft leichter und flüchtiger gestaltet, sondern auch die Verse durch Ende und Anfang der Sätze mehr zerschnitten und aneinandergeknüpft, wodurch der Eindruck einer weniger gebundnen, sich freier und natürlicher bewegenden Rede gewonnen wurde.

Nachdem wir so die Formen und Gestalten, deren der tragische Dichter sich zu bedienen hatte, um die Schöpfungen seines Genius zu verwirklichen, gleichsam das Handwerkzeug der Melpomene, im Einzelnen beschaut und zergliedert haben, könnten wir uns einige Schritte tiefer in die innere Werkstätte tragischer Gedanken und Empfindungen hinein wagen und das allgemeine Gesetz für den innern Bau einer jeden ächten Tragödie nach Anleitung der berühmten Definition des Aristoteles: „Die Tragödie ist die Darstellung einer ernsten, abgeschlossenen Handlung, von einer gewissen Großartigkeit, welche durch Mitleid und Furcht die Reinigung dieser und ähnlicher Affecte vollbringt"[1]), nachzuweisen suchen. Indeß läßt sich dies nicht nachweisen, ohne genauer in den Plan und Inhalt einzelner Tragödien des Aeschylos und Sophokles einzugehn, daher es zweckmäßig sein wird zunächst Aeschylos besondern Charakter, wie er in seinem Leben und seinen Dichtungen vorliegt, näher in Betracht zu ziehn.

Dreiundzwanzigstes Capitel.

Aeschylos.

Aeschylos, der Sohn des Euphorion, ein Athener aus der Ortschaft Eleusis, wurde nach der glaubwürdigsten Nach-

---

[1]) Aristoph. Poetik 6: *μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας*

richt[1]) Olymp. 63, 4, v. Chr. 525, geboren. Er war also 35 Jahr alt, als die Schlacht von Marathon, 45, als die Seeschlacht von Salamis geschlagen wurde, und gehört zu den Griechen, welche diese größten Ereignisse ihrer Nation nicht bloß der Zeit, sondern auch dem Geiste nach erlebt, mit allen Gefühlen eines patriotischen Gemüths in sich aufgenommen haben. Seine Grabschrift redet nur von seinem Ruhme in der Marathonischen Feldschlacht, nicht in den dichterischen Wettkämpfen[2]). Aeschylos gehört ganz und gar zu dem Geschlechte der Marathonomachen, in dem Sinne, in welchem diese Benennung in Aristophanes Zeit galt, jener patriotischen, heldenmüthigen Athener von altem Schrot und Korn, in deren männlicher Brust und ehrenfester Gesinnung alle die Größe und Herrlichkeit wurzelte, die sich in Athen nach den Perserkriegen so überraschend schnell entwickelte.

Aeschylos war, wie fast alle die großen Meister der Poesie im Alterthume, Dichter von Profession; er hatte sich die Uebung der tragischen Kunst zum Berufe des Lebens erwählt. Diese Kunstübung schloß sich an ein äußeres Geschäft an, an die Einübung der Chöre für gottesdienstliche Feierlichkeiten. Die tragischen Dichter waren, wie die komischen, von Haus aus Chormeister, *χοροδιδάσκαλοι*. Wollte Aeschylos mit einer tragischen Dichtung auftreten, so mußte er sich zur rech-

---

μέγεθος ἐχούσης — — — *δι' ἐλέου καὶ φόβου περαίνουσα τὴν τῶν τοιούτων παθημάτων κάθαρσιν.*

[1]) Der bekannten chronologischen Inschrift von der Insel Paros, wo sein Tod und Lebensalter angegeben ist, so daß das Geburtsjahr daraus berechnet werden kann.

[2]) Kynegeiros, der enthusiastische Kämpfer von Marathon, wird Aeschylos Bruder genannt; sicher ist, daß sein Vater auch Euphorion hieß. Herod. VI, 114 mit Valckenaers Anm. Ameinias dagegen, welcher das Treffen von Salamis begann, kann nicht wohl ein Bruder des Aeschylos gewesen sein, da er aus dem Demos Pallene, Aeschylos aus Eleusis war.

ten Zeit an den Archon wenden, welcher den Dionysischen Festen vorstand[1]), und sich von ihm einen Chor erbitten. Hatte dieser das nöthige Vertrauen zu ihm, so gab er ihm den Chor, d. h. er wies ihm einen der Chöre zu, die von reichen und ehrbegierigen Bürgern als Choregen im Namen der Stämme oder Phylen des Volkes zusammengebracht, unterhalten und ausgerüstet wurden. Nun lag dem Aeschylos als Hauptgeschäft ob diesen Chor in allen den Tänzen und Gesängen einzuüben, welche er in dem tragischen Stücke aufzuführen hatte, wobei Aeschylos, wie berichtet wird, sich noch keines Tanzmeisters als Gehilfen bediente, sondern Alles selbst angab und leitete. Insofern stand der Tragiker ganz mit dem lyrischen Dichter, namentlich dem Dithyrambiker, auf einer Stufe, der seinen dithyrambischen Chor auf dieselbe Art empfing und zu unterweisen hatte. Nur kamen bei dem dramatischen Poeten noch die Schauspieler hinzu, die nicht der Choreg, sondern der Staat unmittelbar in Sold nahm und dem Dichter durch das Loos zutheilte, im Fall dieser nicht schon Schauspieler hatte, die sich an ihn angeschlossen und für seine Stücke besonders geübt hatten, wie Kleandros und Myniskos für den Aeschylos. Immer galt das Einüben des Stücks als die Hauptsache, als der öffentliche und officielle Theil des Geschäfts; wer ein vorher nicht aufgeführtes Stück dadurch auf die Bühne brachte, bekam die dafür vom Staate ausgesetzten Belohnungen und, wenn er im Wettstreite siegte, den Preis; wer das Stück eigentlich in einsamer Muse gedichtet, konnte an sich im öffentlichen Leben nicht in Betracht kommen[2]).

---

[1]) Dies war für die großen Dionysien der erste Archon, ὁ ἄρχων κατ' ἐξοχήν, für die Lenäen der zweite, der Basileus.

[2]) Wir haben diese gewiß natürliche und auch hinlänglich begründete Ansicht der Sache hier kurz entwickelt, um später dadurch einige Schwierigkeiten im Leben des Aristophanes zu lösen.

Hieraus erhellt, wie sehr die Ausübung der tragischen Kunst Beruf des ganzen Lebens war und wie sie, besonders bei der großen Fruchtbarkeit der alten Dichter, alle Zeit und Kraft des Geistes in Anspruch nahm. Man hatte von Aeschylos siebzig Dramen, wobei die Satyrdramen nicht gezählt zu sein scheinen[1]). Diese fallen alle in die Zeit von Olymp. 70, 1, v. Chr. 500, in welchem Jahre der fünfundzwanzigjährige Dichter sich zuerst mit Pratinas im tragischen Wettkampfe maß — bei dieser Gelegenheit sollen die alten Gerüste zusammengebrochen sein — und Olymp. 81, 1, v. Chr. 456, in welchem Jahre er in Sicilien starb. Sonach kommen auf einen Zeitraum von 44 Jahren 70 Tragödien. Wie anerkannt die Vortrefflichkeit dieser Stücke war, zeigt schon die Nachricht, daß Aeschylos dreizehnmal den Preis erhielt[2]), denn da er in jeden Wettkampf mit drei Tragödien eintrat, so sieht man, daß über die Hälfte seiner Werke vorzüglicher als die seiner Mitbewerber befunden wurden, unter denen so achtbare Dichter, wie Phrynichos, Chörilos, Pratinas und der junge Sophokles, sich befanden[3]); dem er doch schon Olymp. 77, 4,

---

[1]) In der vielbesprochenen Stelle am Ende der Vita Aeschyli muß man wohl schreiben: *ἐποίησε δράματα ἑβδομήκοντα καὶ ἐπὶ τούτοις σατυρικά· ἀμφίβολα πέντε.* „Er dichtete 70 Dramen, und dazu noch Satyrdramen; fünf sind zweifelhaft." Die erhaltenen Titel Aeschylischer Dramen sind, mit Einschluß der Satyrdramen, gegen 88.

[2]) Nach der Vita. Zuerst Ol. 73, 4, nach dem marmor Parium.

[3]) Freilich wird die Rechnung dadurch etwas unsicher, daß Aeschylos Sohn, Euphorion, nach seines Vaters Tode noch viermal mit Stücken siegte, die der Vater ihm hinterlassen, ohne sie selbst aufgeführt zu haben. Suidas v. *Εὐφορίων.* Also treffen wohl 12 Tragödien von den 70 nach Olymp. 81, 1; die vier Siege aber sind nicht von den 13 abzurechnen, da Euphorion als Sieger öffentlich genannt wurde, wenn man auch recht wohl wußte, daß die Tragödien von Aeschylos selbst verfaßt waren.

468 v. Chr., bei dem ersten Auftreten desselben den Kranz hatte lassen müssen.

Wir erwähnten eben, daß Aeschylos für jeden tragischen Wettkampf, in den er eintrat, drei Tragödien dichtete, an welche sich, wie früher schon bemerkt wurde, ein Drama Satyrikon anschloß. Darin folgte er einer Sitte, welche sich wahrscheinlich schon vor ihm gebildet hatte und sich so lange erhielt, als die Tragödie in Athen blühte. Was aber den Aeschylos von seinen Nachfolgern unterscheidet, ist, daß die drei Tragödien bei ihm ein Ganzes bildeten, das durch Inhalt und Plan verbunden war[1]*, während Sophokles zuerst anfing drei einzelne Tragödien eben so vielen seiner Rivale entgegenzusetzen[2]. Auf welche Weise dies geschah, wie das Band der trilogischen Composition fest und eng genug war, um die drei Stücke zu einer wirklichen Einheit zu verknüpfen, und doch auch wieder lose genug, damit jedes Stück für sich einen Abschluß und eine gewisse Befriedigung gewährte, würden wir nicht hinlänglich begreifen können, wenn uns nicht das Schicksal eine Trilogie des Aeschylos in seinem Agamemnon, den Choephoren und Eumeniden aufbewahrt hätte. Wir müssen daher jede weitere Erörterung über die trilogische Composition bis zu der kurzen Analyse versparen, die wir von diesen Stücken zu geben haben, und wenden uns am Besten gleich zu den einzelnen erhaltenen Werken des Dichters.

Leider ist uns aus der ganzen ersten Hälfte der Laufbahn des Aeschylos kein Werk erhalten; alle, die wir besitzen, sind jünger als die Schlacht von Salamis. Wahrscheinlich war in den frühern Arbeiten des Dichters noch zu wenig, was den

---

1)* Beschränkende Bemerkungen s. bei G. W. Nitzsch Die Sagenpoesie der Griechen, S. 636—660.

2) Dies ist der Sinn des: *δρᾶμα πρὸς δρᾶμα ἀγωνίζεσθαι, ἀλλὰ μὴ τριλογίαν.* Suidas *Σοφοκλῆς.*

spätern Geschmack der Griechen anzog; so wichtig auch für uns der Besitz eines Werkes jener Epoche sein würde. Das älteste unter den erhaltenen Werken sind wahrscheinlich die Ol. 76, 4, v. Chr. 472, aufgeführten Perser, ein in seiner Art ganz einziges Stück, das, wie es dasteht, auf den ersten Anblick mehr wie eine Trauer-Cantate auf das Unglück der Perser als wie ein tragisches Drama erscheint. Doch verändert sich das Urtheil sogleich, wenn man auf die trilogische Composition Rücksicht nimmt, die auch in dem Drama selbst, wie wir es vor uns haben, durchblickt.

Wir überschauen in aller Kürze den Plan der Perser des Aeschylos. Der Chor, aus den vornehmsten Männern des Persischen Reiches bestehend, in deren Händen Xerxes bei seinem Zuge die Verwaltung des Reiches gelassen, feiert in seinem Einzugsliede die ungeheuere Macht und Stärke des Persischen Heers, aber drückt zugleich die Furcht vor dem Untergange der ganzen mit dem Heere fortgezogenen Mannschaft Asiens aus, denn „welcher sterbliche Mensch mag der verführerischen Täuschung der Gottheit entgehen". Das erste Standlied, welches sich unmittelbar daran anknüpft[1]), schildert in bewegterem Tone den Jammer des Landes, wenn das Heer nicht heimkehren sollte. Der Chor schickt sich zu einer Berathung an, als Atossa erscheint, die Mutter des Xerxes und Wittwe des Dareios; sie erzählt, wie ein bedeutungsvoller Traum sie mit bangen Ahnungen erfüllt habe. Der Chor räth ihr zu den Göttern um Abwehr der drohenden Uebel zu beten und insbesondere den Geist des Dareios durch Todtenopfer zu ehren und um Segen und Heil anzuflehn. Er antwortet eben auf ihre Fragen nach Athen und Griechenland mit den bezeichnendsten Angaben über den Unterschied der Nationen,

[1]) Von V. 114 an, wo für das ionische Versmaß das trochäische eintritt.

als schon ein Bote aus Griechenland ankommt und nach den ersten allgemeinen Verkündigungen des Unheils und Wehklagen des Chors ein prachtvolles Gemälde der Salaminischen Schlacht mit allen ihren schrecklichen Folgen für das Persische Heer entrollt. Atossa beschließt, wenn auch für jetzt Alles verloren sei, doch den Rath des Chors zu befolgen, ob vielleicht für die Zukunft daraus Heil erwachsen könne. Der Chor weilt in seinem zweiten Stasimon bei dem Gedanken an Asiens Verödung, womit sich die Furcht verbindet, daß die beherrschten Völker ihre Dienstbarkeit nicht länger ertragen würden. Im zweiten Epeisodion verwandeln sich die Todtenopfer in eine förmliche Beschwörung des Dareios, indem der Chor, während der Grabspenden der Atossa, in Kommos-ähnlichen Liedern voll Gefühl und Wärme den Dareios als den weisen, glücklichen Herrscher, den guten Vater seines Volkes, der jetzt auch allein helfen und rathen könne, auf der Höhe des Grabes zu erscheinen anruft. Dareios erscheint und erfährt, da Ehrfurcht und Scheu die Zunge des Chors bindet, von der Atossa das ganze Verderben des Reiches. Er erkennt darin sogleich eine „allzuschnelle Erfüllung von Orakeln", die lange noch hinausgeschoben worden wäre, wenn Xerxes nicht selbst durch seinen Uebermuth die Vollendung herbeigezogen hätte: „Wenn aber der Mensch selbst drängt, dann greift auch der Gott mit an." Er sieht die Ueberbrückung des Hellesponts als ein Unternehmen gegen der Götter Willen und als den Hauptgrund des Zornes der Götter an und verkündet auch dem in Griechenland zurückgebliebnen Heere nach den ihm bekannten Orakeln, die nun nicht theilweise, sondern insgesammt in Erfüllung gehen würden, besonders wegen der verübten Tempelfrevel, den Untergang in der Schlacht von Platää. Die Vernichtung der Macht in Europa ist eine Warnung, die Zeus der Perserherrschaft ertheilt, sich genügen zu lassen an

dem, was ihr beschieden, dem Besitze Asiens. Das dritte Stasimon, welches diesen Act abschließt, schildert die Macht, die Dareios gewonnen, ohne selbst gegen Griechenland zu ziehn und den Halys zu überschreiten, im Gegensatze mit dem Unheil, welches die Gottheit nun wegen der Verletzung jener Grundsätze über Persien gesandt habe. Im dritten Acte erscheint Xerxes selbst als Flüchtling in zerrissenem, zerlumptem Königsprunk, und ein weit ausgeführter Kommos, eine kunstreiche orchestische und musicalische Darstellung der Verzweiflung des Xerxes, an der der Chor vollen Antheil nimmt, beschließt das Ganze.

Man sieht aus diesem Ueberblicke deutlich, daß nicht die Schilderung der Sieger, sondern die Beschwörung und Erscheinung des Dareios die Handlung ist, welche das Ganze zusammenhält, und darin die Idee des Stückes hauptsächlich ausgedrückt sein muß. Xerxes Uebermuth und Unbesonnenheit hat die Erfüllung der alten Orakel herbeigezogen und hat bewirkt, daß das über Asien und Hellas schwebende Verhängniß zum Verderben der Persischen Macht in Erfüllung gegangen ist. Die bestimmten Orakel, welche Dareios andeutet, ohne sie genauer anzugeben, sind uns aus Herodot wohl bekannt. Es waren angebliche Sprüche des Bakis, Musäos und Anderer, die auch durch Onomakritos, den Begleiter der Peisistratiden (vgl. Cap. 16.), am Persischen Hofe, aber in entstellter Form, bekannt geworden waren, welche von der Ueberbrückung des Hellespont, der Verheerung der Griechischen Tempel und dem Untergange eines großen Barbarenheeres in Griechenland handelten: Orakel, die zum Theil von mythischen Ereignissen sprachen, aber damals, wie es so häufig geschah, auf die Zeitereignisse angewandt wurden[1]). Nun wissen

[1]) S. Herodot VII, 6. IX, 42. 43.

wir aus einer Didaskalie, daß den Persern bei der Aufführung ein Stück voranging, mit dem Titel Phineus. Es genügt zu bemerken, daß Phineus nach den Mythologen die Argonauten auf ihrer Fahrt nach Kolchis aufnahm und ihnen zugleich als Weissager die Abenteuer verkündete, die sie noch zu bestehen haben würden: um auf einmal einen Blick in das Innere dieser ganzen dichterischen Compositon zu öffnen. Wir haben oben schon (Cap. 19.) die Vorstellung eines alten Kampfes zwischen Asien und Europa, der in verschiedenen Acten fortschreitend zu immer größeren Begebenheiten führt, als eine der herrschenden Ideen jener Zeit kennen gelernt. Man kann nicht zweifeln, daß diese auch von Aeschylos in Phineus Weissagungen gelegt und der Argonauten-Zug als ein Vorspiel der größeren Kämpfe zwischen Asien und Europa gefaßt war. Wir wollen die weiteren mythischen Combinationen nicht entwickeln, welche der Dichter dabei benutzen konnte; das Gesagte genügt, um den Zusammenhang und die Grundidee der ganzen Trilogie nachzuweisen.

Diese ist auch in dem dritten Stücke deutlich, dem Glaukos Pontios[1]). Die erhaltenen Bruchstücke zeigen, daß darin dieser Dämon des Meeres, von dessen Wanderungen und Erscheinungen an verschiedenen Küsten man in Griechenland allerlei Mährchen erzählte, eine Fahrt beschrieb, die er von Anthedon durch das Euböische und das Ägäische Meer nach Italien und Sicilien gemacht; hauptsächlich kam in dieser Erzählung Himera vor, dieselbe Stadt, wo die Macht der Sicilischen Griechen die Karthagischen Eroberungsversuche

[1]) Freilich nennt das Argumentum Persar. eigentlich den *Γλαῦκος Ποτνιεύς*. Da aber diese beiden Stücke des Aeschylos, der Glaukos Pontios und Potnieus, auch sonst verwechselt werden: so ist Welcker's Annahme gewiß nicht zu kühn, daß auch hier der Glaukos Pontios zu setzen sei.

gleichzeitig mit der Schlacht von Salamis zurückgeschlagen hatte. Aeschylos hatte auf diese Art die beste Gelegenheit dies Ereigniß, das man als die andere Großthat zur Rettung Griechenlands vom Joche der Barbaren ansah, mit der Schlacht von Platää in nahe Verbindung zu bringen, da das Drama zu Anthedon in Böotien spielte, wo Glaukos als Fischer gelebt haben sollte. Auch läßt sich wohl annehmen, daß im Phineus, der außer den Persern auch die Phönicier in jene Orakel von den Kämpfen Asiens mit Hellas hereinziehen konnte, bereits auch schon der Grund zu dieser Darstellung des Verderbens der Punier gelegt sein mochte.

Aeschylos zeigt sich hiernach in dieser Trilogie eben so als Freund der Sicilischen Griechen wie seiner Landsleute in Athen. Die Verbindung, in der Aeschylos mit Herrschern und Staaten von Sicilien stand, muß, da sie nicht ohne Einfluß auf Inhalt und Form seiner Poesieen geblieben ist, nothwendig hier berücksichtigt werden. Die spätern Grammatiker, welche die Literaturgeschichte mit einer Menge Geschichten angefüllt haben, die nach bloßer Vermuthung erfunden sind, um irgend ein Factum aufzuklären oder näher zu bestimmen, haben Aeschylos Aufenthalt in Sicilien, der eine bekannte Thatsache war, auf die verschiedenste Weise motivirt, indem sie alle Unannehmlichkeiten, die dem Dichter irgend in Athen widerfahren, als Veranlassungen eines freiwilligen Exils nach Sicilien ansahen. Jedoch haben sich daneben auch Nachrichten ganz anderer, wirklich historischer Art erhalten, auf die man mit Sicherheit fußen kann [1]). Aeschylos war in Sicilien bei Hieron, als dieser Herrscher von Syrakus kürzlich die Stadt Aetna am gleichnamigen Berge an der Stelle des früheren Katana

---

[1]) Eratosthenes bei den Schol. zu Aristophan. Fröschen 1055 (1060.) und die Vita Aeschyli nebst den Additam. e cod. Guelferbytano.

erbaut hatte; er dichtete damals sein Aetnäerinnen, ein Stück, in welchem er der neuen Ansiedlung alles Heil verkündete und dessen Stoff, wie der vom Chore genommene Name zeigt, auch aus der Zeitgeschichte genommen sein mußte. Zugleich führte er am Hofe desselben Hieron die Perser von Neuem auf, ob mit Veränderungen oder eben so wie in Athen, war schon den Gelehrten des Alterthums streitig und zweifelhaft. Hieraus sieht man, daß der Dichter bald nach der Aufführung der Perser, etwa im J. 471 v. Chr., nach Sicilien ging, zu einer Zeit, als Aetna seit vier Jahren von Hieron angelegt und gewiß noch nicht vollständig ausgebaut war; vier Jahre später, 467, (Ol. 78, 2.) starb Hieron, doch muß Aeschylos schon früher Sicilien verlassen haben, da wir ihn schon im Anfange des J. 468 (Ol. 77, 4.) wieder in Athen, und zwar im Wettkampfe mit Sophokles, finden. Bekanntschaft mit Pythagoreischer Philosophie und Neigung zum Gebrauche seltner Dorischer Ausdrücke, wie sie in Sicilien üblich waren, scheint nach den Alten dem Aeschylos von diesem Aufenthalte in Sicilien geblieben zu sein.

In die nächste Zeit fallen die Sieben gegen Theben, von denen bekannt ist, daß sie nach den Persern und noch vor Aristides Tode (welcher gegen Olymp. 79, 3, v. Chr. 462, erfolgte[1])*) gegeben worden sind[2])*. In diesem Stücke bewunderten die Alten besonders den kriegerischen Sinn des Dichters; und in der That ist ein martialisches Feuer in dem Drama, das nur aus einer tapfern und krieggewohnten Brust so mäch-

---

[1])* Nach Clinton. fasti Hellen. ed. Krueger, Lips. 1830, p. 40, Ol. 78, 1, v. Chr. 468.

[2])* Nach der neuerdings entdeckten Didaskalie dieses Stücks Ol. 78, 1, 468. Vgl. Schneidewin, Philologus, 1848, H. 2, Die Didaskalie der Sieben gegen Theben.

tig emporlodern konnte. Eteokles erscheint als besonnener und entschlossener Held und Feldherr, sowohl in der Art, wie er die Frauen des Chors zur Ruhe weist, als wie er die Meldungen der Boten erwiedert und jedem der sieben übermüthigen Führer des feindlichen Heeres, welche wie himmelstürmende Giganten gegen die Mauern Thebens anrennen, einen Tapfern Thebens entgegenstellt, bis zuletzt unter den Sieben der Bruder des Herrschers, Polyneikes selbst, genannt wird und Eteokles nun seinen Entschluß erklärt sich in eigner Person dem Bruder stellen zu wollen. Wie das sich Aufsparen des Eteokles für den Kampf mit dem Bruder schon vorher eine ängstliche Spannung und immer zunehmende Bangigkeit in jedem Zuhörer hervorbringt, der darauf achtet, daß bald nur noch Polyneikes übrig sein wird, so ist nun die Verkündigung dieses Entschlusses der Angelpunct, die Peripetie des ganzen Stückes. Es kann nichts ergreifender sein, als die finstere Entschlossenheit, mit welcher Eteokles die Wirkungen des Fluches, den Oedipus gegen die beiden Söhne ausgesprochen, offen anerkennt und der Erfüllung desselben dennoch entgegengeht. Das Standlied des Chors, welches darauf folgt, erkennt nun auch deutlich den Zorn und Fluch des Oedipus als den Grund alles Leides, welches Theben bedroht, während bis dahin diese dunkle Seite von Thebens Schicksal noch nicht berührt worden war, außer daß Eteokles (V. 70) schon einmal seine Furcht vor dem Unheil, welches von diesem Fluche über Theben kommen könne, ausgesprochen hatte. Bald kommt die Botschaft von der Rettung der Stadt, aber zugleich dem Wechselmorde der Brüder, und die beiden Schwestern, Antigone und Ismene, welche nun die Bühne betreten, führen mit dem Chore eine Todtenklage auf, die durch den herben Scharfsinn und melancholischen Witz, womit Aeschylos die menschlichen Trübsale und Verkehrtheiten in das schärfste Licht zu stellen weiß, noch

ergreifender wird[1]). Am Schlusse trennen sich die Schwestern und der Chor in zwei Parteien, indem Antigone auch gegen das Gebot des Senats von Theben, welches eben verkündet worden, ihren Bruder Polyneikes bestatten zu wollen erklärt.

So deutet diese Schlußscene nicht weniger bestimmt als das Ende der Choephoren auf die Entwickelung eines neuen Stücks, das ohne Zweifel die Eleusinier waren, ein Stück, welches sich sicher auf die Bestattung der vor Theben gefallenen Argivischen Helden bezog, die gegen den Willen der Thebaner Theseus mit den Athenern durchsetzte und im Gebiete von Eleusis veranstaltete. Daß mit diesem Ereigniß das Schicksal der Antigone, die auf eigenen Antrieb ihren Bruder bestattet hatte und dafür den Tod leiden sollte oder auch wirklich litt, in naher Verbindung stand, leuchtet von selbst ein, wenn auch die ganze Anlage und die Hauptgedanken dieses die Trilogie abschließenden Drama's sich aus den geringen Spuren, die sich erhalten haben, keineswegs klar genug machen lassen.

Weniger deutlich ist die Anknüpfung der Sieben gegen Theben an ein vorhergehendes Stück, gerade wie auch die Choephoren weit bestimmter auf die Eumeniden hinaus deuten als auf den Agamemnon zurück. Da man aber an der erhaltenen Trilogie wahrnimmt, wie vollständig Aeschylos alle wesentlichen Glieder einer Mythenkette zu entwickeln pflegte: so kann man auch bei den Sieben nicht zweifeln, daß ein begründendes Stück vorausging, dessen Inhalt aber gewiß nicht, wie mehre Kritiker geglaubt haben, in den Mythen von dem Zuge der Argivischen Helden, die in dieser tragischen Compo-

---

[1]) Wie wenn der Chor sagt: Beendet ist ihr Haß; ihr Leben ist in der blutbeströmten Erde zusammengeflossen; nun sind sie recht Blutsfreunde (ὅμαιμοι), V. 938—940. Oder: Der böse Genius des Geschlechts hat an dem Thore, wo sie gefallen, die Tropäen des Verderbens aufgesteckt und hat nicht geruht, bis er beide überwunden. V. 956—960.

sition gar nicht im Mittelpuncte stehn, sondern nur wie eine fremde, ungeheure Gewalt in die Schicksale Thebens hereinbrechen, sondern in den frühern Ereignissen der Thebanischen Königsfamilie zu suchen ist. Wer darauf achtet, welche große Wirkung in den Sieben der zuerst aus den Augen gerückte, dann auf einmal hervorbrechende Fluch des Oedipus thut, wird sich auch überzeugen, daß dieser Fluch im vorigen Stücke als Hauptsache behandelt worden sein muß, so daß er den Zuhörern bei Eteokles Reden in den Sieben immerwährend im Sinne lag und jene ahnungsvolle Bangigkeit, die eine der am Meisten tragischen Empfindungen ist, über das Ganze verbreitete[1]). So glauben wir sicher zu sein, daß es unter den verlornen Stücken des Aeschylos der Oedipus war, mit dem die Thebanische Trilogie anfing[2])*.

Aeschylos Poesie legt so gewissenhafte und deutliche Zeugnisse ab von seiner Gesinnung und Denkweise, namentlich in den öffentlichen Angelegenheiten, welche jeden wohlgesinnten Griechen vorzugsweis beschäftigten, daß wir schon durch die Sieben auf die Grundsätze seiner Politik, welche hernach in der Orestee deutlicher hervortreten, hingewiesen werden. Aeschylos gehörte zu den Athenern, die das ungestüme Streben ihrer

---

[1]) In der Erzählung von diesem Fluche hat Aeschylos mehres Eigenthümliche gehabt; Oedipus sprach es nicht bloß aus, daß die Brüder das Erbe nicht in Freundschaft theilen würden (nach der Thebais bei Athen. XI, p. 465), sondern verkündete auch, daß ein Fremdling aus Skythien (der Stahl des Schwertes) als Schiedsmann (δαιτητής nach dem Sprachgebrauch des Attischen Rechts) die Theilung veranstalten werde. Wenn nicht Oedipus diese Worte gebraucht hätte, könnte nicht der Chor V. 729 und 924 und der Bote V. 817 dasselbe ungefähr mit denselben Worten sagen. So läßt sich, nach unserm Bedünken, über Aeschylos Oedipus noch gar Manches aus den Sieben herauslesen.

[2])* Mit der neuerdings entdeckten Didaskalie der Sieben gegen Theben (ἐνίκα Λαΐῳ, Οἰδίποδι, Ἑπτὰ ἐπὶ Θήβαις, Σφιγγὶ σατυρικῇ) fallen diese Muthmaßungen.

Landsleute nach Volksherrschaft und Herrschaft über andre Griechen gemäßigt wünschten und die alten strengeren Grundsätze von Recht und Sitte nebst den Instituten, durch welche diese gestützt wurden, aufrechtzuerhalten bemüht waren. Der gerechte, besonnene, gemäßigte Aristides ist der Staatsmann nach Aeschylos Sinne, nicht Themistokles, der das weithinausgesteckte Ziel seines Ehrgeizes auf geraden und krummen Wegen mit gleicher Energie verfolgte. Aeschylos Vorliebe für Aristides zeigt sich deutlich in seiner Beschreibung der Schlacht von Salamis[1]). In den Sieben wurde die Schilderung des gerechten Amphiaraos, der nicht der beste scheinen, sondern sein will, des besonnenen Feldherrn, aus dessen Gemüth, wie aus tiefen Furchen eines wohlgepflügten Ackers, edle Rathschäge entsprossen, von dem Athenischen Volke allgemein auf den Aristides bezogen und war gewiß auch von Aeschylos auf ihn gemeint. Dann drückt aber auch die Klage des Eteokles, daß dieser fromme, gerechte, besonnene Mann, zu verwegenen Genossen gesellt, gleiches Verderben mit ihnen theilen muß, die Unzufriedenheit des Aeschylos mit den Gesinnungen andrer Führer der Griechen und Athener aus, von denen Themistokles wohl damals schon seine Theilnahme an den verbrecherischen Plänen des Pausanias mit der Verbannung gebüßt hatte.

Zunächst lassen wir die Trilogie folgen, welche man Danais nennen kann und von der auch wieder nur das Mittelstück in den Schutzflehenden erhalten ist. In dieser Trilogie waltet ein historisch-politischer Geist. Das erhaltene Stück dreht sich ganz um die Aufnahme des Danaos und seiner Töchter in dem Pelasgischen Argos, die vor ihren gewaltsamen Freiern, den Aegyptiaden, aus Aegypten entflohen sind. Sie setzen sich als Schutzflehende an eine Gruppe von Altären

[1]) Vgl. Perser 447—471 mit Herodot VIII, 95.

(*κοινοβωμία*) vor der Stadt von Argos und bewegen den König der Argiver, der sein Reich in Noth und Gefahr zu verwickeln besorgt ist, nach vielen Bitten und Beschwörungen die Volksversammlung zur Verhandlung über ihre Aufnahme zu berufen: welche dann auch aus Scheu vor dem Rechte der Schutzflehenden und aus Mitleid mit den verfolgten Frauen diese Aufnahme beschließt. Auch ist sogleich Gelegenheit da die Verheißung von Schutz und Sicherheit wahrzumachen, da die Aegyptiaden an der Küste landen und, während Danaos sich hinwegbegeben hat, um Hilfe herbeizuholen, der Aegyptische Herold die verlassenen Jungfrauen, als das rechtmäßige Eigenthum seines Herrn, mit Gewalt fortführen will, bis der König der Pelasger erscheint, um sie zu schützen, und den Herold, ungeachtet seiner Kriegsdrohungen, hinwegweist. Jedoch ist damit die Gefahr nur für den Augenblick abgewandt und das Stück schließt mit Gebeten zu den Göttern um Befreiung von dieser Zwangsheirath, in welche sich Zweifel über das von den Göttern beschlossene Schicksal mischen.

Das geringe dramatische Interesse, welches dieses Stück für sich hat, erklärt sich wieder dadurch, daß es nur das Mittelstück einer Trilogie ist, auf welches unstreitig in den „Danaiden" die Lösung des Streits durch die Ermordung der Freier mit Ausnahme des Lynkeus folgte, so wie ein vorhergehendes Drama, „die Aegyptier", den Grund und Anfang des Streites in Aegypten selbst dargelegt haben muß. In den Mittelstücken der Aeschylischen Trilogieen steht aber auch nach andern Beispielen die Handlung beinahe still, indem die Betrachtung über allen den Leiden weilt, die aus dem noch ungelösten Streit entgegengesetzter Ansprüche und Richtungen hervorgehen. Die Vorstellung der schüchternen, geängsteten Jungfrauen, die vor ihren gewaltsamen Freiern fliehn, wie die Tauben vor dem Geier, welche Vorstellung in lyrischer Weise mit

aller Wärme und Unmittelbarkeit der Empfindung durchgeführt wird, ist offenbar für Aeschylos eine Hauptsache, und der Reiz dieser Gesänge scheint auch allein die Erhaltung des Stücks bewirkt zu haben. Doch war auch nach Aeschylos Gedanken die Handlung der Aufnahme der Danaiden an sich selbst viel bedeutungsvoller und geeigneter den Inhalt einer Tragödie zu bilden, als nach dem Maßstabe des Sophokles oder Euripides. Was dieser Handlung an ethischer Bedeutung abgeht, ersetzt für Aeschylos das historische Interesse, oder mit andern Worten: was sie zu wenig hat an Aufbietung innerer Geisteskräfte, kommt ihr mehr zu in folgereichen Wirkungen. Aeschylos steht durchaus noch auf dem Standpuncte, wo die National-Mythen der Griechen nicht als anmuthige Dichtungen, sondern als Zeugnisse der über Griechenlands Schicksalen waltenden Göttermacht gefaßt werden; ein Ereigniß, wie die Aufnahme der Danaiden in Argos, von der die Entstehung des Geschlechts der Persiden und Herakliden abhängt, erscheint ihm als ein großes Werk der Rathschlüsse des Zeus, die er in allen menschlichen Dingen aufzuzeigen für den höchsten Beruf des tragischen Dichters achtet. Daß er dabei gegen die sonstige Gewohnheit der epischen und tragischen Dichter nicht dem Könige, sondern dem Volke der Argiver das Hauptverdienst zuschreibt und der Chor deswegen in einem schönen Liede (V. 625—709) den mannigfachsten Segen auf dies Volk herabwünscht, hat offenbar seinen Grund in damaligen Verhältnissen zwischen Athen und Argos. Solche Beziehungen auf die Zeit sind aber bei Aeschylos niemals gewaltsam herbeigezogene Anspielungen, sondern ergeben sich aus seiner Betrachtungsweise der Geschichte, welche der Pindarischen zunächst verwandt ist. Die Staaten Griechenlands haben nach dieser Ansicht in ferner mythischer Vergangenheit das Loos ihres Schicksals erhalten und den Grund zu der Be-

stimmung gelegt, die sie in spätern Jahrhunderten behaupten. Die deutlichen Beziehungen der Schutzflehenden auf eine wohlgeordnete Volksherrschaft in Argos und auf Verträge mit fremden Staaten, wodurch Streit und Krieg vermieden wird[1]), lassen nicht zweifeln, daß das Stück in eine Zeit fällt, in welcher der Bund von Athen mit Argos im Werke war, etwa gegen Ende von Ol. 79, v. Chr. 461[2]); und ebenso geben die Drohungen eines Krieges mit den Aegyptern, die in der Fabel des Stücks liegen, dem Dichter eine erwünschte Gelegenheit zu treffenden, eindrücklichen Sprüchen, welche den Athenern bei dem Ol. 79, 3, v. Chr. 462, begonnenen Kriege in Aegypten ungemein zusagen mußten, wie wenn es heißt: „Die Frucht des Papyrus (wovon die Aegypter großentheils lebten) wird nicht die Kraft des Saatkorns bezwingen"[3]).

Zu den letzten Werken des Aeschylischen Genius gehört aller Wahrscheinlichkeit nach sein Prometheus, da der Dichter darin schon von der Neuerung des dritten Schauspielers in gewissem Maße Gebrauch macht (Cap. 21), aber unstreitig auch zu den größten. Historische Beziehungen sind hier nicht zu erwarten, da der Gegenstand nicht von den Ereignissen eines einzelnen Stamms oder Staats, sondern von der Lage und den Verhältnissen des ganzen Menschengeschlechts hergenommen ist. Prometheus ist, wie wir bei Hesiod zu bemerken Anlaß nahmen (Cap. 8), der Repräsentant des vordenkenden, hinausstrebenden Menschenverstands, der die Lage des menschlichen Daseins auf alle Weise zu bessern sucht. Er wird als ein Titane gedacht, weil die Griechen, die einmal die Olym-

---

[1]) Möge die Volksmacht, welche die Stadt beherrscht, ihre Ehre behaupten .... mögen sie Fremden Recht geben nach guten Verträgen ohne Verdruß, ehe sie den Ares bewaffnen, heißt es V. 693—703.

[2]) Noch deutlicher wird dieser Bund mit Argos, einige Jahre später, in den Eumeniden gefeiert. [3]) V. 761, vergl. 954. V. 765 ff.

pischen Götter nur als Beherrscher, nicht als Schöpfer des Menschengeschlechts ansahn, den Grund und Anfang der Menschheit in die Vorzeit vor dem Reiche der Olympischen Götter legten. So faßt ihn auch Aeschylos auf, als Freund und Vertreter der Menschheit in jenem Weltalter, in welchem das Reich des Zeus begann, als den „menschenfreundlichsten Dämon" — ohne ihn zu einer bloßen Allegorie der Vorsicht und Klugheit zu verflüchtigen, da im Aeschylos sich noch ein wirklicher, lebendiger Glaube an die Existenz der mythischen Wesen mit dem Nachdenken über ihre Bedeutung einträchtig verbindet. Prometheus hat den Menschen mit dem Gebrauche des Feuers alle Künste gelehrt, die das irdische Dasein leidlicher machen; er hat sie überhaupt in jeder Hinsicht klüger und glücklicher gemacht, auch dadurch, daß er ihnen das Voraussehn des Todes entzogen. Er hat aber dabei der Schranken nicht geachtet, die einmal, nach der Ansicht der Alten, die allein seligen Götter dem Menschengeschlecht gesetzt haben; er hat den Menschen Vollkommenheiten erwerben wollen, die die Götter sich vorbehalten haben, wie es denn in der Natur des rüstig vordringenden, alle Mittel für seine Zwecke aufbietenden Geistes liegt, sich nicht leicht mit einem bestimmten Maße zu bescheiden. Dies Streben des Prometheus, welches wir aus der erhaltenen Tragödie gelegentlich kennen lernen, war aller Wahrscheinlichkeit nach vollständiger geschildert und in Verbindung mit dem Raube des Feuers entwickelt in dem ersten Stücke derselben Trilogie, welches kein andres als der feuerbringende Prometheus (*Προμηθεὺς πυρφόρος*) gewesen sein kann[1].

---

[1]) Dieser Prometheus Pyrphoros ist mit Welcker zu unterscheiden von dem Prom. Pyrkaeus, dem Feueranzünder, einem Drama Satyrikon, welches an die Trilogie der Perser angeknüpft war und wahrscheinlich sich auf die Festgebräuche an den Prometheen im Kerameikos, wobei ein Fackellauf vorkam, bezogen hat.

Das erhaltne Stück, der Gefesselte Prometheus (*Προμηθεὺς δεσμώτης*), beginnt gleich mit der Anschmiedung des riesigen Titanen an den Felsen des Skythenlandes und bewegt sich nun ganz um den in Fesseln liegenden, den die Töchter des Okeanos, die den Chor des Stückes bilden, zu trösten und zu beruhigen, der alte Okeanos aber und hernach Hermes, der eine durch milde Rathschläge, der andre durch Drohungen und Verhöhnung, zur Nachgiebigkeit und Unterwürfigkeit zu bewegen suchen. Prometheus hört indeß nicht auf der Uebermacht des Zeus Trotz zu bieten und beharrt darauf ein Orakel, das er von seiner Mutter Themis vernommen, über eine Vermählung, durch die Zeus seine Herrschaft verlieren werde, nicht eher zu verkündigen, als bis die schnöden Fesseln gelöst seien; er duldet lieber, daß Zeus unter Donner und Blitz seinen Leib zwischen Felsen begräbt — womit das Drama schließt — um ihn hernach wieder zu neuen Qualen emporkommen zu lassen. Dieser großartige und erhabne Trotz des Prometheus, der bei äußerem Unterliegen die Freiheit des Willens in vollkommenstem Maße behauptet, ist oft als Hauptgedanke der ganzen Dichtung angesehen worden; und es kann allerdings nicht zweifelhaft sein, auf welche Seite wir uns beim Lesen des allein erhaltenen Stücks stellen werden; Prometheus wird uns als der leidende Gerechte, Zeus als ein auf seine Macht eifersüchtiger und gewaltthätiger Tyrann erscheinen. Doch ist es unmöglich sich vom Standpunkte der alten Poesie bei einer solchen Lösung zu beruhigen; wonach die Tragödie unmöglich bei dem Gegensatz und Conflict der innern Freiheit eines Einzelnen und des allwaltenden Schicksals stehen bleiben, sondern die streitenden Mächte dadurch aussöhnen muß, daß jeder ihre rechte Stelle angewiesen wird. Die kämpfenden Gewalten erheben sich immer mächtiger, die Gegensätze erscheinen immer straffer gespannt, und doch findet die über dem Ganzen wal-

tende göttliche Leitung der Dinge den Weg eine Ordnung und Harmonie herzustellen, in der jede der kämpfenden Mächte ihr innres Recht erhält; der Streit mit allen seinen Leiden erscheint dann selbst als heilsam, wie ein Gewitter, das eine schwüle Temperatur in frische Luft verwandelt — dies ist der Gang, den die Tragödie des Aeschylos und überhaupt die Griechische Tragödie einschlägt, so lange sie ihrer Bestimmung getreu bleibt. Die Tragödie des Aeschylos bedarf durchaus des Glaubens an eine höhere göttliche Macht, welche den Gang des Geschickes, wenn auch oft auf dunkeln Wegen und durch Noth und Leiden, doch mit klarem Blick und fester Hand, zum Besten hinausführt; Aeschylos Dichtungen sind voll von tiefgedachten und begeisterten Verherrlichungen des Zeus als dieser Macht; wie wäre es möglich, daß er in diesem einen Drama den Zeus als einen Tyrannen, die weltherrschende Macht als eine ungerechte und willkührliche, darstellte? Freilich bleiben die Götter der Griechen gewordene Wesen; darum kann von ihnen selbst die Vorstellung von Gegensatz und Kampf nicht getrennt werden; und darin liegt auch der Grund der Härte, mit welcher Zeus in der Zeit, in welche Aeschylos sich versetzt, gegen alle Hemmungen und Beschränkungen, die sich seiner eben entstehenden Weltmacht entgegensetzen, auftritt: aber Aeschylos muß diese Härte, als eine nothwendige Erscheinung des Uebergangs und Durchbruchs von der Titanischen Zeit zu der Herrschaft der Olympischen Götter, in seinem Geiste zu vereinigen gewußt haben mit der Milde und Gnade, die er dem Zeus im gegenwärtigen Weltalter beilegt. Folglich muß die Abweichung vom rechten Wege, die ἁμαρτία in der tragischen Handlung, die nach Aristoteles nicht als eine Schlechtigkeit, sondern nur als eine Abirrung einer edlen, großartigen Natur vom Rechten zu fassen

ist[1]), im Wesentlichen auf der Seite des Prometheus liegen; und der Dichter selbst hat dies auch in dem Stücke selbst klar ausgesprochen, indem er den Chor der Okeaniden, der dem Prometheus wohl will und bis zur eignen Aufopferung anhängt, doch öfter auf den Gedanken zurückkommen läßt: „Nur die sind weise, welche die Adrastea (die keinen Widerstand duldende Schicksalsmacht) mit Scheu verehren"[2]).

Wir haben bei diesen Bemerkungen über den gefesselten Prometheus noch einen Act desselben übergangen, der für die Einsicht in die ganze Trilogie von höchster Wichtigkeit ist, die Erscheinung der Io, die durch Zeus Liebe den Haß der Hera auf sich geladen hat und von Schreckbildern verfolgt auf ihren Irrwegen auch zum Prometheus kommt und von ihm die Mühseligkeiten erfährt, die sie alle noch zu bestehn hat. Dies Leiden der Io hat mit der Lage des Prometheus große Aehnlichkeit, indem auch Io als Beispiel der selbstsüchtigen Härte des Zeus genommen werden konnte und von Prometheus selbst so genommen wird; indem aber zugleich Prometheus nicht verschweigt, daß der dreizehnte Nachkomme der Io ihm selbst Erlösung aus allen Leiden schaffen werde, erscheint die Liebe des Zeus zur Io in einem höhern Lichte und wird zugleich für Prometheus Schicksal die Art von Beruhigung gewonnen, welche die Alten auch mitten in dem aufgeregtesten Affecte zu erhalten streben: wiewohl die Verkündigung des Hermes, daß Zeus den rebellischen Titanen nicht eher lösen werde, bis ein Unsterblicher für ihn freiwillig sein Leben hingäbe, den Ausgang doch noch sehr zweifelhaft und dunkel macht.

---

[1]) Nämlich insofern es eine *ἁμαρτία* des Protagonisten ist, wie des Prometheus, Agamemnon, der Antigone, des Oedipus u. s. w. Denn die *ἁμαρτίαι* der Tritagonisten sind allerdings von ganz andrer Natur.

[2]) V. 936. *Οἱ προςκυνοῦντες τὴν Ἀδράστειαν σοφοί.*

Der befreite Prometheus (*Προμηθεὺς λυόμενος*), dessen Verlust wir von allen Tragödien fast am Meisten zu bedauern haben, obgleich uns nicht unbedeutende Fragmente davon erhalten sind, begann in einer ganz andern Weltordnung. Zwar war Prometheus noch an die Felsen Scythiens gefesselt und wurde, wie ihm Hermes schon früher angedroht hatte, von dem Adler des Zeus täglich von Neuem zerfleischt: aber der Chor, der an der Stelle der Okeaniden auftrat, bestand aus den von Zeus bereits aus ihrer Haft im Tartarus entlassenen Titanen. Aeschylos schließt sich also, wie Pindar[1]), der durch die Orphiker verbreiteten Vorstellung an, daß Zeus, nachdem er sein Reich in der Welt fest gegründet, gleichsam eine allgemeine Amnestie verkündet und auch mit den überwundnen göttlichen Mächten wieder Frieden und Versöhnung geschlossen habe. Aber auch der Menschenwelt ist eine höhere Würde zu Theil geworden, als selbst Prometheus ihr zugedacht, durch das Heroengeschlecht, in welchem die Menschheit durch die Olympischen Götter selbst, aus deren Zeugungen die Heroen hervorgehn, gleichsam geadelt erscheint. Herakles, der Sohn des Zeus von einer spätern Enkelin der Io, der menschenfreundlichste und für die Menschen wohlthätigste unter den Heroen, wie es Prometheus unter den Titanen war, tritt auf, und nachdem er von Prometheus erfahren, wie viel diesem das Menschengeschlecht danke, und selbst dessen Wohlwollen durch Weissagung und Rath für seine weiteren Abenteuer erprobt hat, befreit er den Dulder von dem quälenden Adler und den Fesseln — auf eignen freien Antrieb, aber offenbar durch Zulassung des Zeus. Zeus hat auch schon jenen Unsterblichen, der bereit ist sein Götterleben für ihn zu opfern, im Auge; Cheiron ist wider Herakles Willen von seinem Giftpfeil

---

[1]) Pindar Pyth. IV, 291, vgl. oben Cap. 16.

getroffen und willig, um endlosen Qualen zu entgehn, in die Unterwelt hinabzusteigen. Man muß annehmen, daß am Ende des Stückes die Majestät des Zeus und die tiefe Weisheit seiner Rathschlüsse sich in solcher Herrlichkeit offenbarte, daß Prometheus Trotz völlig gebrochen wurde[1]); Prometheus legte einen Kranz von Agnus-Castus (*λύγος*) und wahrscheinlich auch einen Ring aus Eisen von seiner Fessel an — mysteriöse Symbole der Abhängigkeit und Dienstbarkeit des Menschengeschlechts — und verkündete nun gern die alten Weissagungen seiner Mutter, daß von der Meergöttin Thetis ein gewaltigerer Sohn als der Vater, der ihn gezeugt, geboren werden solle, wodurch Zeus zu dem Entschlusse gebracht wird die Göttin dem sterblichen Peleus zu vermählen.

Kaum läßt sich eine vollkommnere Katharsis, wie sie Aristoteles von der Tragödie als Hauptsache verlangt, irgend denken. Die Affecte von Furcht, Mitleid, Haß, Liebe, Unwillen und Bewunderung, welche im Mittelstücke auf eine mehr beängstigende als wohlthuende Weise durch die Handlungen und Schicksale der einzelnen Personen erregt und gegen einander aufgewiegelt werden, nehmen unter der Leitung erhabner und sinnvoller Vorstellungen einen solchen Gang der Entwickelung, daß sie sich in eine sanftbewegte, wohlthätig erhöhte Stimmung der eine höhere Macht anerkennenden Scheu und Ergebung in ihre Fügungen auflösen.

Aeschylos politische Laufbahn schließt für uns, wie sie auch für die alten Athener schloß, mit der alten vollständig erhaltenen Trilogie, deren Besitz, nach dem der Ilias und Odyssee, für den größten Schatz der Griechischen Poesie zu halten wäre, wenn sie in eben so wohlerhaltener Gestalt, ohne

---

[1]) Nach der Befreiung von den Fesseln hatte Prometheus noch den Herakles „eines feindseligen Vaters liebsten Sohn" genannt. Fragm. 187. Dindorf.

Lücken und durch Abschreibefehler übel zugerichtete Partieen, auf uns gekommen wäre. Aeschylos brachte diese Trilogie Ol. 80, 2, v. Chr. 458, auf die Bühne, in einer Zeit großer politischer Aufregung in seiner Vaterstadt, in der die demokratische Partei unter Perikles Leitung eben beschäftigt war den letzten Ueberrest aristokratischer Institutionen, wodurch der freien Bewegung des Volks im öffentlichen und Privatleben noch hie und da ein strenger Zügel angelegt werden konnte, den Areopag, über den Haufen zu werfen. Er fand sich bewogen den Mythus des Orestes zur Grundlage einer trilogischen Composition zu machen, von der wir hier, eben weil das Ganze noch vorliegt, nur einige Hauptgedanken hervorheben wollen.

Agamemnon erscheint in dem Stücke, das von ihm den Namen führt, nur in einer Scene auf der Bühne, wo er als siegreicher Herrscher von seiner Gemahlin Klytämnestra empfangen wird und nach einiger Weigerung über die ausgebreiteten Purpurteppiche in das Innere seines Palastes schreitet, aber ist dessenungeachtet die Hauptperson, indem sein Charakter und Schicksal das ganze Stück hindurch die handelnden Personen, wie den Chor, fast ausschließlich beschäftigt. Aeschylos faßt ihn als großen, ehrfurchtgebietenden Herrscher, der nur dadurch, daß er seinem kriegerischen Ehrgeiz durch die Unternehmung gegen Troja das Leben vieler Menschen[1]) und selbst das seiner Tochter Iphigenia[2]) zum Opfer gebracht, ein

---

[1]) Denn die Götter haben eine Auge auf die, welche am Tode Vieler schuld sind, τῶν πολυκτόνων γὰρ οὐκ ἄσκοποι θεοί, sagt der Chor V. 461.

[2]) Der Chor tadelt dies Opfer mit Entschiedenheit, besonders V. 217. Er hält ohne Zweifel es für wirklich vollbracht, wie Klytämnestra V. 1555, wiewohl damit Aeschylos die Sage von der Rettung der Iphigenia nicht in Abrede stellen wollte; die Opferer selbst müssen nach seiner Meinung von der Artemis verblendet gewesen sein.

düstres Verhängniß über sein an alten Wunden schon krankendes Haus herbeigezogen habe.

Klytämnestra ihm gegenüber ist das Weib, das seinen Trieben und Lüsten mit rücksichtsloser Entschiedenheit folgt und Seelenstärke und Klugheit genug besitzt, um ihre bösen Pläne durchzusetzen; sie hat den Agamemnon mit ihren schlauen Veranstaltungen völlig umgarnt, schon ehe sie das trügerische Gewand wie ein Netz über ihn wirft, und weiß die That, nachdem sie vollführt ist, vor dem Chore mit jener Sophistik der Leidenschaft, die Aeschylos vortrefflich zu malen versteht, mit allen möglichen Gründen, die sie hätte haben können, wenn nicht der eine wirkliche völlig hingereicht hätte, zu bemänteln. Die große tragische Wirkung, welche das Stück auf Jeden, der es zu lesen und zu fassen im Stande ist, hervorbringt, beruht besonders auf dem Contrast, in dem der glänzende äußre Schein des Hauses der Atriden mit der wahren innern Beschaffenheit desselben steht. Die ersten Scenen haben etwas ungemein Prachtvolles, das Leuchten der Feuerzeichen, die Botschaft von Trojas Fall, Agamemnons Einzug; aber mitten in diesen Freudenscenen ertönt in den Gesängen des Chors ein Ton der traurigsten Ahnung, der von Stufe zu Stufe vernehmlicher und andringender wird, bis in der unübertrefflichen Scene zwischen dem Chor und der Kassandra das ganze Unheil des Hauses zum klaren Bewußtsein kommt. Von hier an gibt Aeschylos dem geängsteten Gefühl keine Rast mehr; die Ermordung Agamemnons folgt unmittelbar auf die Verkündigung, der Triumph der Klytämnestra und des Aegisth, die erbarmungslose Kälte, womit sie sich der That freuen und die Klagen und Vorwürfe des Chors abweisen, hinterlassen das am Schicksale des Hauses theilnehmende Gemüth in einer Erschütterung und Spannung, die nur an einem gewissen Gefühl, daß Agamemnon durch eine göttliche Nemesis gefallen sei, ein beruhigendes Moment hat.

Die Choephoren enthalten die Blutrache des Orestes. Die natürlichen Stufen der Handlung, der Beschluß und Plan der Rache, den Orestes mit Elektra und dem Chore aussinnt, die listigen Anschläge, durch welche Orestes zur Ausführung der That gelangt, die Ausführung selbst und die Betrachtung der vollendeten That bilden eben so viele Acte des Drama's. Der erste ist der längste und am Meisten ausgeführte, weil dem Dichter offenbar am Meisten daran liegt Orestes innere Bedrängniß und die Nothwendigkeit, in der er sich befindet, den Mord des Vaters an der Mutter zu rächen, vollkommen deutlich zu machen. Deswegen dreht sich auch das ganze Drama um das Grab des Vaters und der Chor besteht aus Trojanischen Frauen aus der Dienerschaft des Atridenhauses, welche von der durch unglückliche Träume geschreckten Klytämnestra gesandt sind, um zum Erstenmal den ermordeten Gemahl durch Grabspenden zu versöhnen, und welche nun diese Spenden auf Rath der Elektra zwar darbringen, aber nicht für die, welche sie gesandt hat. Agamemnons Geist wird förmlich aus der Tiefe herauf beschworen an dem Werke seiner Rache thätigen Antheil zu nehmen und den unterirdischen Göttern, namentlich dem Todtenführer Hermes, der zugleich der Gott aller verborgenen und listigen Unternehmungen ist, öfter die Leitung des ganzen Werks zugeschrieben, über dem der Dichter ein eignes nächtliches Dämmerlicht zu verbreiten gewußt hat. Die That selbst erscheint immer als eine schwere Bürde, die Orestes nur von den Forderungen der unterirdischen Götter wie des Delphischen Orakels überwältigt übernimmt; keine niedern Motive und keine leichtsinnige Gleichgiltigkeit mischen sich hinein, und doch, oder vielmehr eben deswegen, erheben sich, als Orestes über den Leichen der Mutter und ihres Buhlen, an derselben Stelle, an der sein Vater erschlagen war, steht und sich noch einmal

die ganze Verruchtheit jenes Mordes zur Rechtfertigung der eignen That vor die Augen stellt, die Erinnyen aus der Tiefe und ängstigen ihn, obgleich vom Chore ungesehn, doch den Zuschauern gewiß sichtbar, mit ihren Schreckgestalten, bis er davon eilt, um den Delphischen Apollon, der ihm die That geboten, um Sühne und Reinigung anzuflehn. Man sieht, daß nach Aeschylos, so wie überhaupt nach den Griechischen Ansichten, die Erinnyen nicht eigentlich den Grad der moralischen Schuld nnd die Macht des bösen Gewissen bezeichnen — in welchem Falle sie sich an der Klytämnestra weit furchtbarer als am Orest erweisen mußten — sondern das Furchtbare der That selbst, des Muttermordes als solchen, darstellen, die, aus welchen Motiven immer begangen, ein Riß in den Ordnuugen der Natur ist, der beängstigend und verwirrend auf das menschliche Gemüth wirken muß.

Diesen Charakter entwickeln die Erinnyen noch bestimmter im Schlußstücke, in welchem der Dichter mit eben so viel plastischem wie poetischem Talent diese Wesen, von denen die Griechen vorher nur eine ziemlich dunkle Vorstellung hatten, in einer Gestalt, die theils nach ihren geistigen Eigenschaften theils nach der Analogie der Gorgonen gebildet war, als Chor auftreten läßt. Sie rächen die That des Muttermords an sich, ohne nach Motiven und Umständen zu fragen, mit der Rücksichtslosigkeit und Unerbittlichkeit eines Naturgesetzes, durch Schrecknisse und Qualen auf der Ober- und Unterwelt. Auch die Reinigung, welche Apollo dem Orest in Delphi hat angedeihen lassen, hat keinen Einfluß auf ihre Gesinnung; Apollo hat nur vermocht sie auf kurze Zeit in einen Schlummer zu versenken, aus dem der Geist der Klytämnestra, der seiner Verbrechen wegen unstät in der Unterwelt umherirren muß, sie durch eine Erscheinung erweckt, die auf der Bühne die größte Wirkung gethan haben muß. Nach diesen Scenen

in Delphi sehen wir uns auf Einmal nach dem Heiligthume der Pallas Athena auf der Burg von Athen versetzt, wohin Apollon dem Orest zu fliehen gerathen hatte. Hier wird nun auf eine sehr regelmäßige Weise, mit vielen Beziehungen auf wirkliche Gerichtsgebräuche, von der Athena, welche die Ansprüche beider Parteien anerkennt und eigenmächtig einzugreifen sich scheut, der Gerichtshof des Areopag niedergesetzt und vor ihm die Streitsache von Orest und seinem Anwalte Apollon auf der einen und den Erinnyen auf der andern Seite verhandelt. Man muß gestehen, daß in diesen Verhandlungen zwar viele einzelne Puncte, welche zur großen Frage gehören, vorkommen und gleichsam summirt werden, Apollons Gebot, die Forderung der Blutrache, die der Geist des Vaters selbst dem Sohn auflegt, die empörende Art der Ermordung Agamemnons, aber doch eigentlich der innere Unterschied der That des Orestes von der der Klytämnestra nicht so, wie man es an der Stelle erwarten sollte, bezeichnet wird; Aeschylos hat offenbar diesen Unterschied im Gefühl sehr richtig gefaßt, ohne ihn mit der Reflexion ganz zu durchdringen. Apollon beschließt seine Beweisführung mit einem etwas spitzfindigen Argument, warum der Vater höher zu achten sei als die Mutter, wobei die Göttin Pallas selbst, die ohne Mutter aus dem Haupte des Vater Zeus geboren war, ins Interesse gezogen wird. Als nun die Richter, deren zwölf sind[1]), abstimmen, findet sich, daß die Stimmen für beide gleich sind, und erst der „Stimmstein der Athena", den die Göttin vorher schon hinzulegen zu wollen erklärt hat, entscheidet den Streit zu Gunsten des Orestes. Es ist deutlich, daß nach des Dichters Gedanken die Pflicht der Blutrache und die Schuld des Muttermords sich die Wage halten und das strenge Recht hier keinen Ausgang gewährt,

[1]) Die Zwölfzahl geht aus der Anordnung des Gesprächs hervor, welches die Parteien während der Abstimmung führen, V. 710—733.

daß aber die Olympischen Götter, als menschliche Wesen, bekannt und vertraut mit der persönlichen Lage der Einzelnen, für den ohne innere Schuld Unglücklichen einen Ausweg aus allen Drangsalen bereit haben. Daher die wiederholten Hinweisungen auf das Walten des Zeus, der als der rettende Gott (*Ζεὺς σωτὴρ*) zwischen streitende Mächte tritt[1]) und das Zünglein der Wage nach der Seite, welche Billigkeit und Güte empfehlen, zu neigen weiß. Nachdem Orestes freigesprochen, verläßt er mit Segenswünschen für Athen und mit Verheißungen treuer Bundesgenossenschaft die Bühne, schneller als man nach dem großen Interesse, das sein Schicksal eingeflößt hat, erwartet. Aber der Grund liegt darin, daß nun schon Aeschylos ganzes Herz bei den Athenern ist. Die verständige, weise Göttin Pallas, die das Bewußtsein ihrer Stärke und Macht in die mildesten, gewinnendsten Formen kleidet, weiß den Groll der Erinnyen, der zuerst unabwendbares Verderben über die Athener zu bringen scheint, zu besänftigen, indem sie ihnen für immer die gebührende Ehre und Achtung bei den Athenern verheißt, und so schließt das Ganze mit einem Heilgesange der Erinnyen, in dem sie sich — unter der Voraussetzung, daß ihre Macht anerkannt werde — ganz in Segensgottheiten verwandeln, und mit der Einsetzung des Cultus der Eumeniden, die gleich auf der Stelle mit einer Pompa, wie sie ihren Opfern in Athen voransging, unter Fackelglanz in ihr Heiligthum beim Areopag geleitet werden. Welche Mahnung für die Athener darin lag dem Areopag, dieser Stiftung der Götter, dessen gerichtliche Gebräuche mit dem Cultus der Erinnyen in naher Verbindung standen, mit Ehrfurcht zu begegnen und den Blutbann nicht, wie damals im Werke war, ihm zu entreißen, um ihn den großen Geschwornen-Gerichte zu übergeben, leuch-

---

[1]) V. 759. 797. 1045

tet von selbst ein; auch sprechen die Stasima, in welchen die Ideen des Stücks noch deutlicher hervortreten als in der Behandlung des Mythus, keinen Gedanken bestimmter aus, als daß dem Menschen Anerkennung einer über allen Widerspruch erhabnen Macht, die den unruhigen Begierden und freveln Gedanken Zaum anlege, vor Allem Noth thue[1]).

Wir bemerken kurz, daß auch das Drama Satyrikon, welches zu dieser Tetralogie gehörte, der Proteus, sich aller Wahrscheinlichkeit nach an denselben mythischen Gegenstand anschloß und die aus Homer bekannten Abenteuer des Menelaos und der Helena bei dem Meerdämon und Robbenhüter Proteus behandelte. Das unnütze Umherschweifen des Menelaos, der seinen Bruder bei der Heimkehr im Stiche gelassen und deswegen nicht bloß zu seiner Rettung, sondern auch zu seiner Rache zu spät kam[2]), konnte mannigfachem Scherz und Muthwillen Raum geben, ohne daß der Eindruck gestört oder verwischt wurde, den die tragische Behandlung der Schicksale des Atridenhauses hervorgebracht hatte.

Wir glauben, daß diese Erörterungen über Aeschylos Trilogieen, die ganz oder in einzelnen Stücken erhalten sind, so viel Einsicht in die Gedankenwelt des großen Dichters gewähren, als nach dem Plane dieser Arbeit erwartet werden darf. Aber freilich ist ein großer Unterschied zwischen diesen kalten Abstractionen aus den Dramen des Aeschylos und dem Ton und Charakter der Werke selbst, die bis in die feinsten Einzelheiten der Ausführung die Kraft eines begeisterten, von der Wahrheit und Wichtigkeit seiner Gedanken erfüllten Geistes bezeugen. Wie alle Personen, welche Aeschylos auf die Bühne bringt, ihren Charakter und Willen kräftig und großartig aussprechen, so sind auch alle Formen der Rede, deren

[1]) Ξυμφέρει σωφρονεῖν ὑπὸ στένει V. 520.

[2]) Vgl. oben Cap. 6 und Agam. 624. 839.

sie sich bedienen, von einer gewissen stolzen Mächtigkeit; die Diction der Stücke ist, wie ein Tempel des Iktinos, aus lauter großen, rechtwinklig behauenen und polirten Marmorblöcken aufgebaut. Die poetische Bildung der einzelnen Ausdrücke herrscht vor dem Syntaktischen vor, wobei die Mittel des metaphorischen Ausdrucks und neuer Zusammensetzungen besonders gebraucht werden [1]); die gute Kenntniß und genaue Auffassung der Natur und des Menschenlebens gibt dabei Aeschylos Ausdruck eine Anschaulichkeit und Wärme, die sich von der Naivetät des epischen Stils nur durch eine größere Beimischung scharfsinniger Reflexion unterscheidet, welche mit dem Gefühl der Verwandtschaft zugleich das Bewußtsein der Verschiedenheit treffend zu bezeichnen weiß [2]). Die syntaktischen Formen sind mehr diejenigen, welche auf einer parallelen Verbindung von Sätzen beruhen (also Copulativ-, Adversativ- und Disjunctiv-Sätze), als solche, die aus der Unterordnung des einen Satzes unter den andern hervorgehn (wie Causal- und Conditionalsätze u. dgl.); die Sprache hat noch wenig von dem rednerischen Flusse, den erst später die Gerichte und Volksversammlungen erzeugten, und eben so wenig von feinerer Entwickelung complicirter Gedankenverbindungen. Sie ist durchaus mehr geeignet mächtige Impulse der Empfindungen und des Begehrens und das gleichsam instinctmäßige Handeln entschiedener Naturen, als die Reflexion des von verschiedenen Momenten bewegten Geistes darzulegen; daher auch in jedem Stücke gewisse Hauptgedanken mehrmals wiederholt werden, namentlich in den verschiedenen Formen der Rede,

---

[1]) Doch daneben auch der Gebrauch veralteter, besonders epischer Ausdrücke, τὸ γλωσσῶδες τῆς λέξεως. Aeschylos Sprachgebrauch ist um einige Grade mehr episch, als der des Sophokles und Euripides.

[2]) Daraus gehn z. B. die bei Aeschylos so beliebten Oxymora hervor, wie wenn der Staub der stumme Bote des Heeres heißt.

Dialog, Anapästen, lyrischen Maßen und dgl. Indessen fehlt dabei dem Dichter keineswegs die Fähigkeit seine Sprache, abgesehn von allen den Unterschieden, die mit der metrischen Form zusammenhängen, auch nach den Charakteren einigermaßen abzustufen; die Höhe, auf der er sich im Ganzen hält, duldet doch, daß Personen niedrer Art, wie der Feuerwächter im Agamemnon und die Wärterin des Orestes in den Choephoren, in Worten und Wendungen etwas mehr zur Sprache des gemeinen Lebens herabsteigen und selbst in ihrer Wortfügung ein schwächeres Gemüth an den Tag legen.

Um noch einmal auf die Oresteische Trilogie zurückzukommen, so erkannten die Richter der tragischen Wettkämpfe ihr den Preis vor den rivalisirenden Stücken zu. Doch scheint dieser poetische Sieg dem Aeschylos keinen Ersatz gewährt zu haben für die praktische Wirkungslosigkeit seiner Intentionen, indem die Athener in derselben Zeit den Areopag wirklich der Macht und Ehre beraubten, in der der Dichter ihn hatte schützen wollen. Aeschylos ging zum Zweitenmale nach Sicilien und starb in der ihm befreundeten Stadt Gela, drei Jahre nach der Aufführung der Orestea.

Die Athener hatten das Gefühl, daß Aeschylos mit der Richtung, welche ihr Staatsleben und ihr Geschmack für Kunst und Wissenschaft in der nächsten Folgezeit nahmen, nicht zufrieden sein würde; der Schatten des Dichters, wie ihn Aristophanes in seinen Fröschen zur Oberwelt heraufführt, legt eine zornige Unzufriedenheit mit dem Publicum an den Tag, welchem Euripides so sehr gefiel, obgleich Euripides kein Rival von ihm gewesen war, indem er die Bühne erst in dem Jahre betrat, in dem Aeschylos starb. Dies hinderte indeß die Athener nicht die Erhabenheit und Schönheit seiner Poesie im vollen Maße anzuerkennen. „Nur mit ihm starb seine Muse nicht“ sagt Aristophanes, in dem Sinne, daß seine Stücke auch

nach seinem Tode, und zwar als neue, aufgeführt werden durften; der Dichter, welcher sie dem Chore und den Schauspielern einübte, wurde vom Staate belohnt, der Kranz aber dem lange verstorbenen Dichter geweiht[1]). Der Familie des Aeschylos, welche lange fortdauerte und eine Zeit lang eine eigne Aeschylische Schule bildete, werden wir weiterhin gedenken.

Vierundzwanzigstes Capitel.

Sophokles.

In Aeschylos tragischen Trilogieen waren die großen Mythenkreise der Hellenischen Nation dramatisch ausgebildet worden. Die Geschicke ganzer Geschlechter, Stämme und Staaten waren auf eine solche Weise ausgeführt worden, daß aus der größten Verwickelung und Verdunkelung das Walten einer höhern Macht und Weisheit, wie ein glänzender Stern aus der Nacht, hervortrat. Staunen und eine hochherzige Freude mußte einen jeden Griechen ergreifen, der auf eine solche Weise die göttlichen Fügungen in der Geschichte seiner Nation gezeichnet erblickte. Diese Tragödie war vorzugsweise politisch-patriotisch-religiös.

---

[1]) Dies ist das Ergebniß der Stellen in der Vita Aeschyli, Philostr. V. Apollon. VI, 11, p. 245. Olear. Schol. Aristoph. Acharn. 10. Frösche 892. Daß Aeschylos selbst nach seinem Tode noch gekränzt wurde, sagt die Vita Aeschyli, und diese Angabe scheint vorzüglicher als Quintilians Instit. X, 1, Behauptung, daß viele andre Dichter durch die Aufführung von Aeschylos Stücken den Kranz erlangt hätten. Die Siege des Euphorion (s. oben S. 80, Anm. 3) mit noch nicht aufgeführten Stücken des Aesch. sind davon zu unterscheiden; auch das Gesetz des Lykurg über die Aufführung der Stücke der drei großen Tragiker nach officiell beglaubigten Abschriften gehört nicht hierher.

Wie war es möglich, daß nach diesen mächtigen Schöpfungen eines so großen Genius doch noch der schönere Kranz für Sophokles zurück war? Nach welcher Seite hin war ein so großer Fortschritt von dem durch Aeschylos gewonnenen Standpunkte möglich?

Wir wollen uns nicht in apriorische Constructionen einlassen, wie dieser Fortschritt gemacht werden konnte; sondern lieber sogleich an der Hand der Geschichte hinzutreten und betrachten, wie er bewirkt worden ist. Wir werden finden, durch eben so viel Zurückgehn, wie Vorwärtsstreben, durch Aufopfern auf der einen Seite, um auf der andern zu gewinnen, überhaupt durch eine innere Mäßigung und Bescheidenheit, welche die edelste, liebenswürdigste Eigenschaft des Griechischen Geistes war.

Doch ehe wir diese große Frage lösen können, müssen wir von den äußern Lebensumständen des Dichters so viel Kenntniß nehmen, als zum Verständniß seiner dichterischen Laufbahn erforderlich ist.

Sophokles, Sophilos Sohn, war in dem Attischen Gau (Demos) der Koloneer im Jahre v. Chr. 495 (Ol. 71, 2.) geboren[1]). Er war also funfzehn Jahr alt, als die Schlacht von Salamis geschlagen wurde, an der er noch nicht als Kämpfer Theil nehmen konnte: er führte aber den Chor der Sänger des Siegspäan, in gymnastischer Nacktheit, gesalbt, mit einer Lyra im Arm; seine schöne Jugendblüthe[2]), aber gewiß auch seine musicalische Bildung, hatten die Ordner des Festes bestimmt ihn dazu auszulesen.

---

[1]) Dies ist die Angabe der Vita Sophoclis. Das Marmor Parium macht ihn zwei Jahre älter; aber dagegen spricht besonders das in einer der nächstfolgenden Anmerkungen erwähnte Factum.

[2]) Athenäus I, p. 20, f. nennt den jungen Sophokles dabei καλὸς τὴν ὥραν; dies paßt am Besten auf das angegebene Alter.

Elf bis zwölf Jahre später, im J. 468 (Ol. 77, 4.) [1]), trat Sophokles zum Erstenmale als Wettkämpfer im dramatischen Agon, und zwar gegen den alten Helden Aeschylos, auf. Es waren die großen Dionysien, in denen der erste Archont den Vorsitz hatte; ihm lag es ob die Richter des Kampfs zu ernennen: da trat Kimon, der eben die Seeräuber von Skyros überwunden und die Gebeine des Theseus nach Athen zurückgebracht hatte, mit seinen Mitfeldherrn in das Theater, um dem Dionysos die gebührenden Spendopfer darzubringen, und Aphepsion der Archont fand es der Wichtigkeit dieses Wettstreits angemessen diesen ruhmvollen Siegern in Kriegsschlachten die Entscheidung über den poetischen Sieg zu übertragen. Kimon, ein Mann von alter Sitte, von edler Gradheit des Charakters, der gewiß den Aeschylos wohl zu schätzen wußte, gab dem jugendlichen Gegner den Preis, woraus man abnehmen kann, wie mächtig sein Genius schon im ersten Hervorbrechen Alles überstrahlte. Es soll der Triptolemos gewesen sein [2]), mit dem er diesen Sieg gewann: ein patriotisches Stück, in welchem dieser Eleusinische Heros als der Verbreiter des Getreides bei den Völkern, der Besänftiger der Sitten auch bei den wildesten Barbaren, gefeiert wurde.

Acht und zwanzig Jahre jünger ist das erste Stück des Sophokles, welches uns erhalten ist, zugleich merkwürdig, weil es einen besondern Glanzpunct im Leben des Dichters bildet. Sophokles hatte im J. 440 (Ol. 84, 4.) die Antigone

[1]) Da alle neuen Dramen in Athen an den Lenäen und an den großen Dionysien aufgeführt wurden, von denen jene in den Gamelion, diese in den Elaphebolion trafen, also beide in die zweite Hälfte des Attischen oder Olympischen Jahres, nach der Wintersonnenwende: so ist in der Geschichte des Drama's das Olympiaden-Jahr immer dem Jahr v. Chr. gleich zu rechnen, in welches seine zweite Hälfte fällt.

[2]) Nach einer Combination der obigen Erzählung mit der chronologischen Angabe von Plinius N. H. XVIII, 7.

aufgeführt; die Vortrefflichkeit des Stücks, besonders aber die klugen Gedanken und trefflichen Gesinnungen, welche der Dichter darin vielfach über den Staat ausspricht, bewogen die Athener ihm für das nächste Jahr durch Volkswahl das Amt eines Feldherrn zu ertheilen: wobei man sich erinnern muß, daß die zehn Strategen Athens nicht bloß als Befehlshaber der Truppen, sondern eben so sehr für Verwaltungs-Angelegenheiten und zu Verhandlungen mit auswärtigen Staaten gebraucht wurden. Sophokles war einer der Feldherrn, welche mit Perikles den Krieg gegen die Aristokraten von Samos führten, die von den Athenern vertrieben von Anäa auf dem Festlande mit Persischer Unterstützung nach Samos zurückgekehrt waren und die Insel gegen Athen aufgewiegelt hatten[1]): dieser Krieg wurde im J. 440 und 439 (Ol. 85, 1.) geführt.

Sophokles bewahrte, wie mehre Anekdoten aus dem Alterthume merken lassen, auch im Getümmel des Krieges die Heiterkeit des Geistes und jene poetische Stimmung, für welche die klare und ruhige Betrachtung der menschlichen Dinge ein Genuß ist. Auch ist Sophokles damals mit Herodot, der um diese Zeit in Samos lebte (Cap. 19.), bekannt geworden und hat ein Gedicht (ohne Zweifel lyrischer Art) für ihn gemacht[2]). Es ist ein interessanter Gedanke diese beiden Männer sich mit

---

[1]) Daher nennt die Vita Sophoclis den Krieg, an dessen Leitung Sophokles Theil nahm, *τὸν πρὸς Ἀναίαν πόλεμον*. Die Liste der Feldherrn in diesem Kriege ist ziemlich vollständig erhalten in einem Fragmente des Androtion bei den Schol. zum Aristides p. 225. c. (182. ed. Frommel.)

[2]) Plutarch an seni 3, wo die Erwähnung freilich mit den Haaren herbeigezogen ist. Aus diesem Gedicht stammt gewiß die Angabe der Vita Sophoclis über das Alter des Sophokles bei der Samischen Unternehmung: wie kam sonst ein Grammatiker auf diese ganz ungewöhnliche Altersangabe. Man wird daher die schwankende Lesart in der Vita nach der Stelle des Plutarch, wo die Lesart sicher steht, berichtigen müssen. Darnach war Sophokles damals 55 Jahr alt.

einander in gesellschaftlichem Verhältniß zu denken, beides Geister mit einem ruhigen, großen Auge für die Erkenntniß menschlicher Dinge, aber der Samier in seinem Kindergemüth die Kunde von vielen Völkern und Ländern tragend, während der Athener den gereifteren, durchdringenderen Verstand dem Zunächstliegenden, dem innern Treiben der Kräfte und Leidenschaften in jeder Menschenbrust, zugewandt hatte.

Ob Sophokles später noch an Staatsgeschäften Theil genommen, ist zweifelhaft; im Ganzen genommen war er, wie ein Zeitgenosse von ihm, Jon von Chios [1]), angibt, der Politik weder besonders kundig noch zu politischem Handeln sonderlich geschickt, sondern entsprach darin nur dem gewöhnlichen Maßstabe des gemeinen Mannes von guter Art. Offenbar war auch bei ihm, wie bei Aeschylos, die Poesie Geschäft des Lebens; Studium und Ausübung derselben füllten den größten Theil seiner Zeit, wie schon aus der Zahl seiner Dramen hervorgeht, die bedeutend zahlreicher als die des Aeschylos waren. Man hatte unter seinem Namen 130 Dramen, von denen nach dem Grammatiker Aristophanes 17 unächt waren; die übrig bleibenden 113 scheinen Tragödien und Satyrdramen zu begreifen. Doch müssen wohl in manchen Tetralogieen die Satyrdramen verloren gegangen oder gar nicht vorhanden gewesen sein (wie wir es auch bei andern Dichtern finden), weil sonst die Zahl nicht so ungerade sein könnte; es mögen höchstens auf 90 Tragödien 23 erhaltne Satyrdramen gekommen sein. Diese Stücke fallen sämmtlich in den Zeitraum von 468 (Ol. 77, 4.), wo Sophokles zuerst auftrat, und 406 (Ol. 93, 2.), in welchem Jahre er starb, also in eine Zeit von 62 Jahren, von denen indeß die letzten Jahre, die dem hohen Greisenalter angehören, wenig mehr hervorgebracht haben können. Am Fruchtbarsten müssen die Jahre des Pelo-

[1]) Bei Athenäus XIII, p. 603.

ponnesischen Krieges gewesen sein, denn wenn die Ueberlieferung zuverlässig ist[1]), daß die Antigone in einer chronologisch geordneten Sammlung der Dramen des Sophokles das 32ste Stück war, so bleiben für die zweite Hälfte seines Dichterlebens noch 81 oder (wenn man die Satyrdramen ausschließt) etwa 58 Stücke übrig. Auf dasselbe Resultat führt ein den Euripides betreffendes Datum, unter dessen Stücken, die auf 92 angegeben werden, die Alkestis das sechzehnte war[2]). Sie trifft aber nach derselben Ueberlieferung auf das Jahr 438 (Ol. 85, 2.), welches das 17te in Euripides dichterischer Laufbahn ist, die im Ganzen von 455 (Ol. 81, 1.) bis 406 (Ol. 93, 2.), also neunundvierzig Jahr, dauerte. Man sieht daraus, daß beide Dichter im Anfange nur alle drei oder vier Jahre mit einer Tetralogie auftraten, später aber wenigstens alle zwei Jahre. Die Folge dieser schnelleren Production scheint die geringere Sorgfalt oder vielmehr das Nachlassen von den strengeren Vorschriften zu sein, welches in den lyrischen Partieen der Tragödie von Ol. 90 oder 89 an bemerkt worden ist.

Die erhaltenen Tragödien stammen sämmlich, so viel man aus innern und äußern Gründen schließen kann, aus der Zeit nach der Antigone; sie mögen etwa so der Zeit nach auf einander folgen: Antigone, Elektra, Trachinierinnen, Oedipus

---

[1]) S. die Hypothesis des Aristophanes von Byzanz zur Antigone. Wenn die Zahl 32 auch die Satyrdramen inbegreift, so müssen einige Trilogieen ohne solche gewesen sein; sonst fiele auf Nr. 32 gerade ein Satyrdrama.

[2]) S. die Didaskalie zur Alkestis e cod. Vaticano, welche Dindorf in der Oxforder Ausgabe 1834 herausgegeben hat. Die Zahl ιζ΄ ist bei dieser Annahme in ις΄ verändert, was sich besser in die Rechnung fügt als ιζ΄. Ein drittes Datum der Art hat sich bei Aristophanes Vögeln erhalten, welche das 35ste Stück des Komikers waren. *(Nach Dindorf Aristoph. fragm., p. 37, indem er λέ in ιέ ändert, vielmehr das 15te, was eher denkbar ist. Eine andere Ansicht über diese Zahlenangaben führt Fr. G. Wagner durch, Zeitschr. f. Althsw. 1853, Nr. 38 u. d. flg.)

König, Aias, Philoktet, Oedipus auf Kolonos. Bestimmt wissen wir nur, daß der Philoktet 409 (Ol. 92, 3.) und der Oedipus auf Kolonos erst 401 (Ol. 94,3.) nach des Dichters Tode von dem jüngern Sophokles aufgeführt worden ist. Sie zeigen sämmtlich die Kunst des Sophokles in ihrer vollen Reife, in jener großartigen Milde, welche Sophokles erst sich angeeignet, nachdem er — einer merkwürdigen Aeußerung zufolge, die von ihm selbst aufbewahrt worden ist — den Pomp des Aeschylos mit den Kinderschuhen ausgetreten und dann auch eine gewisse herbe und strenge Weise, die aus übergroßer Künstlichkeit und Verfeinerung entstand, abgelegt hatte; da erst gelangte seine Kunst zu dem Stile, den er selbst für den geignetsten zur Darstellung von menschlichen Charakteren und besten achtete[1]). In der Antigone, den Trachinierinnen und der Elektra ist wohl noch etwas von der Künstlichkeit und gesuchten Schwierigkeit, die Sophokles an sich selbst tadelte; Aias und Philoktet so wie die Oedipe zeigen unverkennbar einen leichteren Fluß der Rede und lesen sich mit geringerer Anstrengung. Jedoch erscheint in allen die tragische Kunst des Sophokles völlig durchgebildet und nur sich selbst gleich; Sophokles muß die Veränderungen, welche er mit der Tragödie des Aeschylos vornahm, damals schon lange gemacht und darnach das Ganze organisch umgestaltet haben.

Dieser Veränderungen ist im Einzelnen bereits in den beiden vorhergehenden Capiteln gedacht worden; hier haben wir zu erwägen, wie sie mit einer innern Umgestaltung des

---

[1]) Die wichtige Stelle, welche Plutarch de profectu virtut. sent. T. VII. p. 252. Hutten anführt, ist offenbar so zu schreiben: *ὁ Σοφοκλῆς ἔλεγε, τὸν Αἰσχύλου διαπεπαιχὼς ὄγκον, εἶτα τὸ πικρὸν καὶ κατάτεχνον τῆς αὐτοῦ κατασκευῆς, εἰς τρίτον ἤδη τὸ τῆς λέξεως μεταβάλλειν ἦθος, ὅ περ ἐστὶν ἠθικώτατον καὶ βέλτιστον.* Vgl. E. Müller Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten, Th. 1, S. 17 u. 223.

ganzen Wesens der Tragödie zusammenhängen. Der Grund und Eckstein dieses neuen Baues, der auf dem Areal des alten, aber nach ganz anderem Plane aufgeführt wird, bleibt immer der, daß Sophokles zwar noch dem alten Gebrauch und Staatsgesetze folgte und immer — oder doch in der Regel — drei Tragödien und ein Satyrdrama zugleich zur Aufführung brachte, daß er aber den innern Verband dieser Stücke unter einander lösend dem Publikum nicht eine große dramatische Dichtung, sondern vier verschiedene Werke der Poesie darbrachte, die eben so gut an verschiedenen Festen hätten aufgeführt werden können[1]). Damit entsagte der tragische Dichter der Aufgabe ganze Reihen mythischer Handlungen, die Entwickelung verketteter Schicksale von Familien und Stämmen, der Betrachtung vorzuführen: was weder der Umfang noch auch die Einheit des Plans der einzelnen Tragödien zuließ; er mußte sich nothwendig auf ein Hauptfactum beschränken und konnte z. B. der Orestee des Aeschylos nur Stücke entgegenstellen, wie Sophokles oder Euripides Elektra, worin Alles auf die Tödtung der Klytämnestra hinausgeht. Zwar waren die Tragödien seit Olymp. 80 um ein Merkliches länger geworden[2]), wozu ein Tragiker Aristarchos, welcher im Jahre 454 (Ol. 81, 2.) auftrat, den Anstoß gegeben haben soll[3]); doch ist schon der Agamemnon des Aeschylos, das erste

[1]) Wie z. B. im Jahre 431 Euripides Medea, Philoktet, Diktys und das Satyrspiel die Mäher (Θερισταί) zusammen aufgeführt wurden, im Jahre 414 des Xenokles Oedipus, Lykaon, die Bacchen und das Satyrspiel Athamas u. dgl. * Vgl. übrigens K. Fr. Hermann Lehrb. der gr. Antiquitäten Th. 2, S. 309 u. 312.

[2]) Z. B. Perser 1076, Schutzflehende 1074, Sieben gegen Theben 1078, Prometheus 1093; dagegen Agamemnon 1673, so wie Antigone 1353, Oedipus König 1530, Oedipus auf Kolonos 1780, nach Dindorfs Zahlen.

[3]) Suidas v. Ἀρίσταρχος . . ὃς πρῶτος εἰς τὸ νῦν αὐτῶν μῆκος τὰ δράματα κατέστησεν. Das Jahr des Auftretens gibt Eusebius an.

Stück seiner letzten Trilogie, bedeutend länger als die andern und ungefähr vom Sophokleischen Maße. Indessen ist diese Ausdehnung nicht durch eine Vermehrung der Handlung hervorgebracht worden, die sich auch bei Sophokles immer um einen Punkt dreht und nur selten, wie in der Antigone, in mehre wichtige Momente zerfällt — sondern kommt ganz und gar der Entwickelung der Begebenheiten aus dem Charakter und den Affecten der Personen zu Gute und gehört der Schilderung geistiger Zustände an. Das lyrische Element wurde dagegen bei dieser Ausdehnung keineswegs verstärkt, sondern bedeutend verringert, besonders in dem Theile, welcher dem Chore zufiel, indem es offenbar dem Sophokles nicht mehr in dem Grade wie dem Aeschylos darauf ankam den Eindruck der Begebenheiten und Zustände auf die Nichthandelnden darzustellen und der Theilnahme wohlgesinnter Zuschauer seine Stimme zu leihen — die Hauptaufgabe des tragischen Chors — sondern die Vorgänge in der Brust der handelnden Personen selbst seine Aufmerksamkeit hauptsächlich in Anspruch nahmen.

Wie nothwendig für diese psychische Entwickelung der Zutritt der dritten Person war (Cap. 22), ist sehr einleuchtend. Das Gespräch bekommt durch die Theilnahme einer dritten Person natürlich weit mehr Mannigfaltigkeit; die Charaktere zeichnen sich selber nach verschiedenen Seiten hin. Wenn der Tritagonist geeignet ist durch seinen Gegensatz die erste Person zum Widerstande aufzufordern, so kann der Deuteragonist im vertrauteren Gespräch die sanfteren Empfindungen und geheimeren Gedanken aus ihrer Brust ziehen. Personen, wie die Chrysothemis neben der Elektra, die Ismene neben der Antigone, welche die Stärke der Hauptperson durch den Gegensatz einer sanfteren Weiblichkeit heben[1]), konnten in

[1]) Vgl. Scholien zur Elektra 328.

der That erst seit der Trennung des Deuteragonisten vom Tritagonisten hervortreten.

So deuten schon diese äußeren Veränderungen in der Technik der Tragödie darauf, wozu Sophokles die tragische Poesie machen wollte, zu einem treuen Spiegel der Bewegungen, Leidenschaften, Richtungen und Kämpfe der menschlichen Seele. Indem er die großen nationalen Interessen, die dem Griechen seine Vorzeit hoch und heilig machten und deren Erregung Aeschylos Kunst großentheils gewidmet war, zur Seite liegen ließ, bekamen die mythischen Gegenstände unter seiner Hand eine allgemein menschliche und eben dadurch für das Menschengeschlecht ewige Bedeutung. Und wenn es ungewöhnlich starke und große Seelen sind, die er den Forderungen der Griechischen Kunst gemäß vorführt, und mächtige Erschütterungen, die sie erfahren: so ist doch zugleich in der Darstellung derselben eine solche innere Wahrheit, daß jedes menschliche Gemüth sich selbst darin wiedererkennen kann. Die Berechtigungen und die Schranken menschlicher Willensrichtungen, die sittlichen Forderungen und Gesetze, kommen hier auf die ergreifendste Art zur Sprache. Es hat schwerlich einen Dichter gegeben, dessen Werke von einer so allgemeinen und unvergänglichen sittlichen Bedeutung sind, wie Sophokles Tragödien.

Es ist uns hier nicht gestattet in eine umständliche Analyse des Plans der einzelnen Tragödien des Sophokles einzugehn (wozu die Cap. 22 gegebenen Bemerkungen einige Anleitung enthalten): aber es wird dem Zwecke dieses Werks angemessen sein die eigenthümlichen Situationen, um welche sich die einzelnen Stücke des Sophokles drehn, und die daran sich bewährenden ethischen Ideen näher zu beleuchten.

Die Antigone bewegt sich ganz um den Streit der Interessen und Forderungen des Staats mit den Rechten und Pflichten der Familie. Theben ist glücklich von dem Angriffe

des Argivischen Heers befreit; aber ein Bürger der Stadt, ein Sprößling des Thebanischen Königsgeschlechts, Polyneikes, liegt erschlagen vor den Mauern unter den Feinden, die Theben mit Feuer und Schwert zu verwüsten drohten. Der gegenwärtige Herrscher Thebens, Kreon, folgt ganz dem Herkommen der Griechen, welche auf Sicherung der Staaten gegen ihre eigne Bürger abzielten, wenn er den Feind seines eignen Vaterlands unbestattet den Hunden und Geiern zum Fraß hinwerfen läßt: doch ist in der Art, wie er diesen politischen Grundsatz hier aufrecht erhält, in der übertriebenen Steigerung der Strafe gegen die, welche den Leichnam bestatten wollten, in den furchtbaren Drohungen gegen die Wächter des Leichnams, noch mehr in der prahlenden und gewaltsamen (grimacirten) Art, mit der er selbst seinen Grundsatz verkündet und anpreist — jene Verblendung eines beschränkten, nicht von höherer Milde erleuchteten Geistes wahrzunehmen, die den Griechen schon als sichrer Vorbote des herannahenden Unheil erschien. Aber was haben nun die Angehörigen des Erschlagenen zu thun, die Frauen des Geschlechts, denen nach allgemein Griechischem Recht die Besorgung des Leichnams als heilige Pflicht oblag? Daß sie nur die Forderungen der Familie in ihrem ganzen Gewicht empfinden, die des Staats nicht verstehen, ist ächt weiblich: aber während die eine Schwester Ismene nur die Unmöglichkeit sieht jenen Forderungen zu genügen, erhebt sich die große Seele der Antigone zum entschlossensten Wagniß. Trotz erzeugt Trotz, die harte Gewalt des Kreon ruft auch in ihr einen harten unbeugsamen Willen hervor, der keine Rücksicht anerkennt und alle sanfteren Mittel verschmäht. Darin liegt eine Schuld, die Sophokles nicht verhüllt und besonders in den Chorgesängen hervortreten läßt[1]; aber gerade dadurch

[1] S. besonders V. 853. Dindorf: προβᾶσ' ἐπ' ἔσχατον θράσους.

ist Antigone eine so höchst tragische Person, daß sie in der Schuld uns so höchst erhaben und liebenswürdig erscheint. Die Beschreibung des Wächters, wie sie bei heißem Sonnenbrand, während ein glühender Wirbelwind (τυφώς) die Natur in Aufruhr bringt, zum Leichnam tritt und ein helles Wehgeschrei über die Wegräumung der darauf gestreuten Erde erhebt, zeigt ein Wesen, das von einer ethischen Idee, wie von einer unwiderstehlichen Naturgewalt, ergriffen blindlings dem edlen Zuge folgt.

Doch muß man behaupten, daß es eigentlich nicht der tragische Untergang dieses großen, edlen Wesens, sondern die Aufdeckung der Verblendung des Kreon ist, worauf die Tragödie im Ganzen hinausgeht, und daß dem Sophokles, wenn er auch Antigone's That als über das Maß der Weiblichkeit hinausgehend faßt, doch bei Weitem mehr an der Wahrheit liegt: daß der Staat ein Heiliges außer und über sich zu respectiren habe: eine Lehre, die Antigone mit so unwiderstehlicher Wahrheit und Erhabenheit verkündet[1]). Darum tritt im Laufe des Stücks Antigone jedes Moment hervor und an den Kreon heran, welches ihn in seinem Wahn erschüttern und ihm die Augen öffnen könnte: die erhabne Sicherheit der Antigone in dem Vertrauen auf die Heiligkeit ihrer That; Ismene's Schwesterliebe, die nun gern die Folgen der That theilen möchte; Hämons erst vorsichtiger, dann verzweifelnder Liebeseifer; Teiresias Mahnungen; aber Alles fruchtlos; bis dieser in jene drohenden Unglücksweissagungen ausbricht, die nun am Ende doch die harte Rinde von Kreons Herzen, aber zu spät, sprengen. Bei dem Leichname der Antigone ermordet sich Hämon; der Tod des Sohnes zieht den der Mutter nach sich; so muß Kreon wohl inne werden, daß

---

[1]) V. 450. οὐ γάρ τί μοι Ζεὺς ἦν —

die Familie Güter enthält, welche keine Staatsklugheit ersetzen kann.

An der Elektra tritt das Charakteristische der Kunst des Sophokles besonders dadurch hervor, daß wir hier Aeschylos Orestee, vornehmlich die Choephoren, zur Vergleichung haben. Sophokles nimmt gleich für die Behandlung dieses Mythus einen ganz veränderten Standpunkt, nicht bloß dadurch, daß er die Rache an der Klytämnestra ohne trilogischen Zusammenhang darstellt, sondern noch mehr dadurch, daß er die Elektra zur Hauptperson und Protagonisten-Rolle macht. Dies war bei Aeschylos unmöglich, bei dem die Hauptperson des Mythus, Orestes, auch in dem Drama im Vordergrunde stehen mußte. Aber für Sophokles feinere Charakter-Entwickelung und psychologische Motivirung ist Elektra eine viel geeignetere Person. Denn während Orest, der Mörder aus Pflicht und Gewissen, der geborne Bluträcher, vom Delphischen Gotte damit beauftragt, wie von einer übermächtigen Gewalt dazu getrieben erscheint, sind es bei ihr, der Elektra, ihr eigenthümliche Empfindungen, wodurch sie sich von ihrer Schwester Chrysothemis völlig unterscheidet, die innige Anhänglichkeit an das erhabne Bild des Vaters, der Abscheu vor dem üppigen Leben der Mutter in Uebermuth und Laster, es sind die geheimsten Bewegungen der jungfräulichen Seele, die ihren glühenden Haß gegen die Mutter und deren Buhlen unterhalten. Daß Aegisth die Gewänder des Agamemnon trägt, daß Klytämnestra am Tage des Mordes ein häusliches Fest begeht, sind für sie beständig sich erneuernde Aufreizungen. Einen solchen Charakter, in dem eine glühende Empfindung sich mit der eigenthümlichen Schlauheit verbindet, welche das weibliche Geschlecht in solchen Zeiten entwickelt, hat nun Sophokles zum Mittelpunkte des Drama gemacht und auch den Mythus so zu wenden gewußt, daß das Interesse sich ganz an die Handlun-

gen und Empfindungen dieser Person hängt. Bei Aeschylos war Orestes von der Klytämnestra aus dem Hause gestoßen und zum Phokeer Strophios geschickt worden; er erscheint als der verstoßene und widerrechtlich enterbte Sohn im väterlichen Hause: bei Sophokles sollte Orestes als Kind bei der Ermordung des Agamemnon auch umgebracht werden, und nur Elektra rettete ihn und übergab ihn dem väterlichen Gastfreunde[1]), wodurch ihr das Verdienst zuerkannt wird dem Vater einen Rächer und dem ganzen Hause einen Retter erhalten zu haben[2]). Dagegen mußte die heimliche Verhandlung zwischen Orestes und Elektra und Verschwörung zur Ausführung des Mordes, welche bei Aeschylos eine Hauptsache ist, wegfallen, da dem Sophokles lange nicht so viel daran liegt die Elektra zur Theilnehmerin der That zu machen, wie es sein Plan war die Seele des hochherzigen Mädchens im Sturm der verschiedensten Empfindungen nach allen Seiten hin hervortreten zu lassen. Dies erreicht Sophokles durch gewisse leichte Veränderungen der Fabel, in denen er die Erfindungen seines Vorgängers möglichst benutzt, aber mit so feiner und zarter Hand fort- und umbildet, daß sie sich aufs Innigste dem neuen Plane einfügen. Aeschylos hatte schon die List angegeben, durch welche Orestes in das Haus der Atriden eingedrungen sei; er erschien als ein kriegerischer Freund und Vasall des Hauses mit dem angeblichen Aschenkruge des Orestes[3]); aber

[1]) Bei Sophokles wird also des Strophios von Krissa als Freundes des Agamemnon und seiner Kinder gedacht; und darum Phanoteus, der Heros einer den Krisäern feindlichen Kriegerstadt, als der genannt, welcher der Klytämnestra die Botschaft von Orest's Tode sendet, wiewohl Strophios die Asche gesammelt hat und zugleich überschickt.

[2]) Euripides gibt in seiner Elektra dies Motiv wieder auf; hier werden Elektra und Orest als Kinder von einander getrennt, V. 284. 541.

[3]) In den Choephoren hat bis V. 584 Orestes die gewöhnliche Tracht eines Reisenden; erst V. 652 erscheint er in verändertem Kostüm als δορύξενος des Hauses.

Elektra selbst hatte diese List vorbereitet und mit Orest verabredet, deren Ausführung daher auch erst nach dem ersten Haupttheile anfängt. Bei Sophokles aber, wo keine solche Verabredung der Geschwister stattfindet, ist Elektra selbst durch diese List getäuscht und wird dadurch in demselben Maße erschüttert und aufs Schmerzlichste ergriffen, wie Klytämnestra — nach einer flüchtigen Regung der Mutterliebe — erfreut und beruhigt wird[1]). Orestes Todtenopfer auf dem Grabe, welche bei Aeschylos zur Wiedererkennung führen, erregen hier, bei Sophokles, nur bei der Chrysothemis eine Hoffnung, die Elektra sogleich niederschlägt und bei sich nicht aufkommen läßt. Ihr Verlangen nach Rache wird nur um so glühender, da sie sich männlicher Hülfe beraubt glaubt; ihre Trauer erreicht den höchsten Gipfel, als sie den Aschenkrug selbst in ihren Armen hält, der nach ihrer Meinung ihre einzige Hoffnung einschließt. Da es Orestes selbst ist, der ihr diesen übergibt, folgt die Erkennungsscene der Geschwister schnell, welche zugleich den Umschwung, den die Alten Peripeteia nennen, bildet. Die Tödtung der Klytämnestra und des Aegisth wird von Sophokles mehr als nothwendige Folge aus dem Uebrigen und weniger als die Hauptsache behandelt; während Aeschylos Streben es ist diese That selbst in ihr rechtes Licht zu stellen, hört bei Sophokles die Spannung offenbar auf, seit Elektra von ihrer Angst und Unruhe erlöst ist.

Auch die Trachinierinnen des Sophokles haben ganz den Plan und Zweck eines Charaktergemäldes, und die Unvollkommenheiten, welche man diesem Stücke nicht ganz mit Unrecht vorgeworfen hat, haben in einem gewissen Conflicte

[1]) Doch liegt auch darin ein milder, menschlicher Zug bei Sophokles, den Aeschylos nicht haben konnte, daß die erste Empfindung der Klytämnestra bei dieser Botschaft eine natürliche Regung von Liebe zu dem Kinde ist, das sie mit Schmerzen geboren, V. 770.

ihren Grund, der zwischen dem Mythus und den Intentionen des Sophokles eintritt. Der Mythus ist das tragische Ende des Herakles; Sophokles aber hat wieder nicht den Herakles, sondern die Deianeira zur Hauptperson gemacht. Leid' aus Liebe, ist das rührende Thema dieses Gedichts, das so gefaßt, wie es der Dichter wollte, die größten Schönheiten hat. Das ganze Dichten und Trachten der Deianeira geht darauf hinaus, wie sie den Mann, an dem ihr ganzes Herz hängt, wiederhaben und seine Zuneigung sich sichern könne; indem sie diesem Triebe unvorsichtig folgt, bereitet sie ihm — so viel sie selbst sehen kann — das furchtbarste Elend und Verderben. Ihr Tod ist damit entschieden: aber wenn auch in der alten Tragödie die Person untergeht, so kann doch durch Rechtfertigung ihres Namens und Angedenkens diejenige Beruhigung gewonnen werden, welche dem Gefühle des Sophokles eben so nothwendig erschien, wie dem des Aeschylos. Dies ist, außer dem Abschlusse des Mythus, der Zweck der letzten Abtheilung der Trachinierinnen, in welcher Herakles als Hauptperson erscheint und nach heftigen Verwünschungen der Gattin doch zu der Erkenntniß kommt, daß Deianeira aus Liebe das vom Schicksale ihm bestimmte Ende herbeigeführt habe[1]). Zwar läßt sich nun Herakles nicht, wie wir erwarten würden, in mitleidigen Klagen um Deianeira und sehnsüchtigen Wünschen aus, daß sie zugegen sein möchte, um versöhnt von ihm zu scheiden, aber dem Gefühle des Griechen genügt es schon, daß der Heros ohne Vorwurf gegen die unglückliche Gattin aus der Welt geht, da aller Grund zum Vorwurf gehoben ist.

Was der König Oedipus des Sophokles ausdrücke, wird am Klarsten, wenn man beachtet, was er nicht sagen will. Er umfaßt nicht die Geschichte der Frevel des Oedipus

[1]) *ἅπαν τὸ χρῆμ', ἥμαρτε, χρηστὰ μωμένη*, sagt Hyllos von ihr V. 1136.

und ihrer Enthüllung, sondern diese Frevel, die das Geschick auf Oedipus lud ohne sein Wissen und Wollen, bilden nur einen dunkeln nächtlichen Hintergrund, auf dem die Handlung des Dramas selbst mit kräftigen Farben gezeichnet ist. Die Handlung des Dramas bezieht sich durchaus nur auf die Entdeckung dieser Gräuel, und die sittlichen Ideen, welche das Drama entwickelt, müssen also an dieser Entdeckung zum Vorschein kommen, wenn sie überhaupt darin liegen. Beachten wir nun, welche Veränderung in dem Laufe der Tragödie mit Oedipus vorgeht: so wird er im Anfange nicht bloß von den Thebanern mit großem Nachdruck als der Beste und Weiseste der Menschen gepriesen, sondern zeigt auch selbst ein großes Gefühl seines Werthes und eine große Zufriedenheit mit den Maßregeln, die er zuerst, um den Grund der verheerenden Seuche zu erforschen, und dann, um den Mörder des Laios ausfindig zu machen, anordnet: wobei keine Ahnung, kein entfernter Schimmer der Vorstellung, daß er selbst dieser Mörder sein könnte, seine Seele berührt. Aus diesem Selbstgefühl und der daraus entspringenden Sicherheit erklärt sich die Heftigkeit und ungerechte Hitze, mit welcher Oedipus Teiresias Aussage abweist, daß er selbst durch seine Gegenwart eine Sühnschuld auf das Land lade, die er eiligst durch seine Entfernung hinweg schaffen solle. Hier war der Punkt gegeben, wo Oedipus sich bewußt werden mußte, wie eitel und hinfällig menschliche Größe, wie schwach menschliche Tugend sei, wo er in sich gehn und sich fragen sollte, ob nicht in seinem Leben ein dunkler Punct sei, an dem die furchtbare Schuld haften könne. Aber sein Selbstvertrauen macht, daß er da, wo ihm die Wahrheit nahe tritt, nur Lüge und Verrath erblickt und seine eingebildete Sicherheit behauptet, bis im Gespräche mit der Jokaste, als sie die Ermordung des Laios am Dreiwege erwähnt, ihm zuerst ein plötzlicher Argwohn die Seele

rührt[1]) und ein innrer Umschwung in Oedipus Gedanken vorgeht. Es ist sehr bemerkenswerth, daß Jokaste gerade da die Enthüllung aller Gräuel anregt, wo sie ihren Gemahl völlig beruhigen und jede Furcht vor Teiresias Weissagungen verbannen will; sie will gerade durch dasselbe die Richtigkeit der prophetischen Kunst erweisen, wodurch die Bewährung derselben bald herbeigeführt wird. Es gibt sich darin, wie in vielen Zügen dieser Tragödie, jene erhabne Ironie zu erkennen, die ihren Schmerz über die Beschränktheit des menschlichen Daseins in schneidenden Contrasten zwischen der Wirklichkeit und den Vorstellungen der Menschen ausdrückt, die sich bei Sophokles in vielen Stellen seiner Tragödien äußert, aber im Oedipus König ihren eigenthümlichen Boden hat, da die Verblendung des Menschen über sein eignes Schicksal das Thema des Ganzen ist, und hier selbst in Ausdrücken und Redewendungen vielfach wiederklingt[2]). Dieselbe Art von Peripetie wiederholt sich noch einmal, da Oedipus sich von der Gattin hat beruhigen lassen und er nun durch die Botschaft von dem Tode seiner Eltern in Korinth sich völlig von aller Gefahr befreit glaubt, aber durch die Erzählungen gerade desselben Boten von seiner Auffindung auf dem Kithäron plötzlich aus dieser Sicherheit gerissen wird und von da an — während Jokaste schon den Zusammenhang des gräuelhaften Schicksals völlig überblickt — nicht ruhen kann, bis er selbst seines Vatermords und seiner blutschänderischen Verbindung mit der Mutter völlig gewiß geworden ist, und nun eine um so schrecklichere Strafe an sich nimmt, je größer vorher sein Selbstver-

---

1) *Οἷόν μ' ἀκούσαντ' ἀρτίως ἔχει, γύναι,*
ψυχῆς πλάνημα κἀνακίνησις φρενῶν. (V. 726.)

2) S. die vortreffliche Abhandlung von C. Thirlwall on the irony of Sophocles im Philological Museum T. II. No. VI. p. 483. *Deutsch in Schneidewin's Philol. VI. S. 81 u. d. flg. S. 254 u. d. flg.

trauen auf seine Tugend und Unsträflichkeit vor Göttern und Menschen gewesen war. „O ihr sterblichen Geschlechter, wie muß ich euer Leben dem Nichts gleich rechnen“ beginnt der Chor sein letztes Stasimon, der in dieser Tragödie, wie in allen des Sophokles, ganz das Amt erfüllt, welches Aristoteles ihm als seinen natürlichen Beruf vorschreibt, einer menschlich fühlenden Theilnahme, die zwar nicht von einer hinlänglich tiefen Einsicht, um die Knoten der Handlung zu lösen, aber doch von einer solchen Gesinnung geleitet wird, um alle heftigen Bewegungen und leidenschaftlichen Erschütterungen auf ein gewisses Maß besonnener Betrachtung zurückzuführen. Daher Sophokles Chor, wenn er sich in seinen Gesängen auf die Handlung selbst einläßt, oft schwankend, unsicher und selbst verblendet erscheint, sammelt er aber sein Gefühl zu einer allgemeinen Betrachtung der Gesetze des menschlichen Daseins, die erhabensten Hymnen aus seinem Munde ertönen, wie das herrliche Stasimon, das nach Jokastes freveln Reden sorgsame Götterfurcht und Beobachtung jener Ordnungen empfiehlt, welche im himmlischen Aether erzeugt sind, die nicht die sterbliche Natur der Menschen geboren und Vergessenheit nie in Todesschlaf versenken wird[1]).

In Sophokles Aias zeigt sich das ausnehmende Vermögen des Dichters in einem durchaus eigenthümlichen Charakter, der nur sich selbst gleich ist, zugleich ein Bild der Menschheit von einer allgemeinen Giltigkeit aufzustellen. Sophokles Aias ist, wie der Homerische, durchaus wacker und edel, stets bereit seine unermüdliche Heldenkraft für das Beste seines Volks aufzubieten; er ist der Mann, der auf sich selber ruht und seiner eignen Festigkeit in allen Fällen gewiß ist: aber in dem vollen Bewußtsein dieser festgegründeten Manneskraft

---

[1]) Oedip. König V. 863: *Εἴ μοι ξυνείη φέροντι.*

hat er vergessen, daß es eine höhere Macht gibt, von der der Mensch auch in dem abhängt, was er als sein Eigenstes und Sicherstes betrachtet, seinem in Handlungen hervortretenden Charakter. Dies ist die tiefer liegende Schuld des Aias, die sich zwar gleich zu Anfange des Stückes in seinem ganzen Wesen zeigt, aber erst im Verfolge in den Weissagungen, die Kalchas dem Teukros eröffnet, im vollen Umfange hervortritt, wo Aias vermessene Reden: „Mit den Göttern möge auch der Schwache siegen, er vertraue auch ohne die Götter das Seinige zu thun", als Zeugnisse seiner Sinnesart in Erinnerung gebracht werden[1]). Nun hat Aias durch den Spruch der Griechen, die nicht ihm, sondern dem Odysseus die Waffen des Achill zuerkannt haben, eine Demüthigung erlitten, wie sie solche Charaktere am Wenigsten ertragen können; diesen Moment hat die Gottheit sich erlesen, um seinen Uebermuth zu strafen. In der Nacht nach dem Urtheile, wie Aias in unbändigem Zorn aufbricht, um sich an den Atriden und Odysseus zu rächen, verwirrt Athena seine Sinne, daß er Stiere und Widder für seine Feinde nimmt und an diesen seinen Grimm ausläßt; in dieser unwürdigen Lage und Handlung zeigt ihn Sophokles gleich im Prologe seines Dramas als den „Peitschenführer Aias" (Aias Mastigophoros); als ihm die Besinnung wiederkehrt, ergreift die tiefste Beschämung seine ganze Seele um so gewaltiger, je mehr nun sein ganzer Stolz in seinen Grundfesten gebrochen ist; die herrliche Ekkyklemen-Scene[2]) ist dazu da, um den beschämten, gebeugten Aias in seinem ganzen Zustande darzustellen. So tief er auch seine Schmach fühlt und so sehr er die Götter als Urheber derselben anerkennt: so ist er doch nichts weniger als ein zerknirschter

[1]) S. die Rede des Kalchas: *τὰ γὰρ περισσὰ κἀνόνητα σώματα πίπτειν βαρείαις πρὸς θεῶν δυςπραξίαις, ἔφασχ' ὁ μάντις.* V. 758 ff.

[2]) V. 346—595. Vergl. Cap. 22.

Reniger; sein ganzes Wesen ist viel zu sehr aus einem Stücke, als daß er in demüthiger Hingebung fortleben könnte; er beweist sich selbst, daß er nicht mehr mit Ehren leben könne, — wiewohl der Dichter durch das dem Kalchas beigelegte Orakel, nach welchem Athene nur an diesem Tage den Aias verfolge und er gerettet sei, wenn er diesen Tag überlebe, die Möglichkeit eines die Gränzen seiner Kraft in bescheidnem Sinne anerkennenden Aias hinstellt. Doch diese Möglichkeit wird nicht zur Wirklichkeit; Aias bleibt wie er ist, der Tod, den er sich zu geben selbst einige List anwendet, ist die einzige Sühne, welche er den Göttern darbringt[1]). Dies ist aber für Sophokles nur die eine Seite einer vollständigen Entwickelung der Handlung; mit welcher Strenge auch der Dichter im Aias straft, was zu strafen war, mit gleicher Gerechtigkeit würdigt er das Große eines solchen Charakters; und die Ansichten des Alterthums, nach denen die Bestattung ein wesentliches Stück des Lebensgeschicks ist, gestatten eine Fortführung der Handlung über den Tod hinaus. Aias Bruder, Teukros, kämpft als sein Ehrenretter gegen die Atriden, die ihm die Ehre der Bestattung entziehen wollen; und unerwartet tritt auf Teukros Seite eben der, welchen Aias am Bittersten gehaßt hat, Odysseus, indem er die Trefflichkeit des Todten offen und unumwunden anerkennt[2]). So erscheint Aias, der edle

---

[1]) Vgl. die doppelsinnigen Worte in der täuschenden Rede, ἀλλ' εἶμι πρός τε λουτρά u. s. w. V. 654 ff.

[2]) Erst darin liegt die Peripetie des Stücks, die immer ein Umschwung nach einer entgegengesetzten Richtung ist (ἡ εἰς τὸ ἐναντίον τῶν πραττομένων μεταβολή, Aristot. Poetik 11); der Tod des Aias dagegen lag in der Richtung, die das Drama gleich von Anfang nahm. Die genauere Bestimmung des Begriffes der tragischen Peripetie, mit welcher der Sprachgebrauch dieses Werkes in mehren Stellen nicht übereinstimmt, s. in der Gesch. der Theorie der Kunst bei den Alten von E. Müller Th. 2, S. 144. Vgl. auch Düntzer Rettung der Aristotelischen Poetik, Braunschweig 1840, S. 149.

Held, den auch die Athener als einen ihrer Stammhelden verehrten[1]), gerade dadurch, daß sein Heldenthum in jeder andern Hinsicht fleckenlos ist, als ein um so größeres Beispiel der göttlichen Nemesis.

Im Philoktet, welcher erst 409 (Ol. 92, 3), im fünfundachtzigsten Jahre des Dichters, aufgeführt wurde, hatte Sophokles nicht bloß mit Aeschylos, sondern auch mit Euripides zu wetteifern, der schon vorher der Fabel durch große Veränderungen und unerhörte Erfindungen Neuheit zu geben gesucht hatte[2]). Sophokles bedarf solcher Mittel nicht, um seiner Behandlung ein ganz eigenthümliches Interesse zu geben; er legt alles Gewicht auf eine feine Zeichnung und folgerechte Durchführung der Charaktere; was diese in der natürlichen und gewissermaßen nothwendigen Entwickelung ihrer Eigenschaften ergeben, ist sein Drama. In diesem Stücke führt aber diese psychologische Entwickelung, indem sie von den einmal gewählten Voraussetzungen ausgeht und folgerecht fortschreitet, zu einem ganz andern Ergebnisse, als in dem Mythus des Stücks enthalten war; und Sophokles hat — um diesen Streit zwischen seiner Kunst und dem Mythus aufzuheben —

---

[1]) Es ist bemerkenswerth, daß dabei immer nur von Eurysakes Geschlecht, nicht von Philäos die Rede ist, von dem doch die Familie des Miltiades und Kimon ihre Abkunft ableitete. Sophokles vermeidet offenbar den Schein einer absichtlichen Huldigung gegen vornehme Geschlechter.

[2]) Euripides hatte gedichtet, daß auch die Trojaner eine Gesandtschaft an Philoktetes geschickt und ihm für seine Hilfe die Herrschaft angeboten hätten, um (nach Dio Chrysost. Or. 52. p. 549. Bemerkung) Gelegenheit zu großen Reden und Gegenreden, wie er sie liebt, zu erhalten. Odysseus suchte unter einer falschen Maske, als ein Grieche, den seine Landsleute vor Troja mißhandelten, den Philoktet dahin zu stimmen lieber seinen Landsleuten als den Feinden zu helfen. Doch ist die eigentliche Lösung des Knotens in diesem Stücke noch sehr dunkel. *Vgl. Welcker Die gr. Tragödie. Bonn 1839. S. 512—522.

auch einmal zu einem Mittel greifen müssen, das Euripides sehr häufig anwendet, Sophokles aber sonst verschmäht, dem sogenannten deus ex machina, d. h. einer Göttererscheinung, welche durch plötzliches Einschreiten das Spiel der Leidenschaften und Anschläge unter den handelnden Personen durchschneidet und den Knoten gleichsam mit dem Schwerte zerhaut.

Indem nämlich Sophokles annimmt, daß Odysseus sich zum Zwecke den Philoktet oder seine Waffen nach Troja zu bringen mit dem jungen Helden Neoptolemos verbunden habe, tritt gleich von Anfang an ein interessanter Gegensatz zwischen den verbündeten Helden hervor. Odysseus verläßt sich ganz auf die Ruhmliebe des Neoptolemos, der nach der Bestimmung des Schicksals Troja einnehmen solle, aber es nur mit Philoktets Waffen einnehmen könne, und Neoptolemos läßt sich auch wirklich bewegen den Philoktetes zu täuschen, indem er sich als einen Feind der Troja belagernden Griechen darstellt, und ist schon nahe daran ihn dem Vorgeben nach in die Heimat, der wirklichen Absicht nach in das Lager der Griechen, zu bringen. Indessen hat einerseits die treuherzige Redlichkeit des Philoktet und dann der Anblick seines unbeschreiblichen Elends den Neoptolemos tief gerührt[1]), aber es dauert lange, ehe die kraftvolle Natur des jungen Helden dadurch aus der einmal betretenen Bahn gebracht werden kann. Zuerst verläßt er sie, wo er — nachdem Philoktet ihm den Bogen zur Bewahrung gegeben — ihm die Wahrheit offen bekennt, daß er ihn nicht nach der Heimat, sondern nach Troja zu führen müsse; doch folgt er noch — wiewohl mit widerstrebendem

---

[1]) V. 965. *Ἐμοὶ μὲν οἶκτος δεινὸς ἐμπέπτωκέ τις τοῦδ' ἀνδρὸς οὐ νῦν πρῶτον, ἀλλὰ καὶ πάλαι.* Das Schweigen des Neoptolemos in der Scene von *ΟΔ. ὦ κάκιστ' ἀνδρῶν, τί δρᾷς*, V. 974, bis zu den Worten am Schlusse *ἀκούσομαι μέν*, V. 1074, ist eben so charakteristisch, wie irgend eine Rede.

Herzen — den Plänen des Odysseus, wodurch Philoktet in eine Verzweiflung geräth, die fast schmerzvoller ist, als alle seine körperlichen Leiden; bis auf Einmal Neoptolemos im heftigen Streite mit Odysseus wieder ganz als er selbst auftritt, als der einfache, gerade, edle Heldenjüngling, der auf keinen Fall Philoktets Vertrauen täuschen will und, da Philoktet seinen Groll gegen die Achäer nicht bezwingen kann und will, alle ehrgeizigen Wünsche und Hoffnungen von sich thut und im Begriff ist den kranken Helden nach der Heimat zurückzuführen — als plötzlich Herakles, der deus ex machina, erscheint und durch Verkündigung der Gesetze des Schicksals den Sinn des Philoktet und Neoptolemos vollkommen umändert. So ist dieses Drama in seiner auf das Verhältniß dreier Charaktere gegründeten Anlage höchst einfach — wie es auch nur in zwei Akte zerfällt, deren Scheidung durch ein Stasimon vor die Scene fällt, welche Neoptolemos Sinnesänderung bewirkt — aber in der folgerechten und tiefangelegten Entwickelung der Charaktere leicht das kunstvollste und ausgearbeitetste von allen Werken des Sophokles. Die Erscheinung des Herakles bewirkt nur eine äußere Peripetie oder denjenigen Umschwung, der sich auf die factischen Vorgänge bezieht; der innere Umschwung, die wahre Peripetie im Drama des Sophokles, liegt in der vorhergegangenen Rückkehr des Neoptolemos zu seinem ächten, angebornen Naturell, und diese Peripetie ist ganz in Sophokles Geiste durch die Charaktere und den Gang der Handlung selbst motivirt.

In allen diesen Stücken, auf die sich die bisherigen Bemerkungen beziehen, herrschen ethische Ideen, die indeß auch eines religiösen Fundaments nicht entbehren, indem es immer der Hinblick auf die Gottheit ist, wodurch dem menschlichen Thun in allen Dingen das rechte Maß gegeben wird. Aber in einem Stücke treten die religiösen Vorstellungen des

Sophokles so in den Vordergrund, daß das ganze Drama als eine Verklärung des Griechischen Götterglaubens betrachtet werden kann.

Dies Drama, der Oedipus auf Kolonos, wird in den Erzählungen der Alten immer mit dem höchsten Alter des Dichters verbunden. Sophokles erreichte ein Alter von ziemlich 89 Jahren, indem er erst Ol. 93, 2, v. Chr. 406, gestorben ist[1]): und doch hat er den Oedipus auf Kolonos nicht mehr selbst aufgeführt; erst sein Enkel, der jüngere Sophokles, hat ihn Ol. 94, 3, im J. 401 v. Chr., auf die Bühne gebracht. Dieser jüngere Sophokles war ein Sohn des Ariston, den eine Sikyonische Frau, Theoris, dem Sophokles geboren hatte: dagegen hatte Sophokles von einer Attischen Bürgerin einen Sohn Jophon, der nach Attischem Recht allein als legitimer Sohn und rechtmäßiger Erbe gelten konnte. Jophon und Sophokles eiferten beide dem Vater und Großvater nach; der erstere trat schon neben Sophokles, der andre nach seinem Tode mit Tragödien auf die Bühne; die ganze Familie scheint, wie die des Aeschylos, sich der tragischen Muse geweiht zu haben. Aber das Herz des Alten neigte sich mehr zu der Nachkom-

---

[1]) Die alten Gewährsmänner geben zwar als Sophokles Todesjahr Ol. 93, 3, an, das Jahr des Archonten Kallias, unter welchem Aristophanes Frösche an den Lenäen aufgeführt wurden, ein Stück, das den Tod des Sophokles wie des Euripides voraussetzt. Doch setzt zugleich die Vita Sophoclis den Tod des Sophokles nach Istros und Neanthes auf die Choen, und da die Choen, welche zu den Anthesterien gehören, im Anthesterion, nach den Lenäen, die in den Gamelion treffen, gefeiert wurden: so muß nach diesen Angaben Sophokles Tod schon in das Jahr vor dem Archon Kallias, also Ol. 93, 2, fallen. Wollte man hier eine Verwechselung annehmen, und für die Choen die kleinen oder ländlichen Dionysien setzen: so bleibt — auch wenn man einen Schaltmonat zwischen dem Poseideon und Gamelion zu Hilfe nimmt — nicht Zeit genug ein Stück, wie die Frösche, im Geiste zu entwerfen, auszuarbeiten und einzuüben.

menschaft seiner geliebten Theoris; man sagte, daß er von seinem Vermögen dem Enkel bei seinem Leben Bedeutendes zuzuwenden suche, und Jophon ließ sich durch die Furcht sein gebührendes Erbe zu sehr geschmälert zu sehn zu der Impietät hinreißen, daß er unter den Mitgliedern der Phratria (die eine Art Familiengericht bildeten) darauf antrug dem Greise möge die Verwaltung des Vermögens genommen werden, deren er nicht mehr fähig sei. Sophokles erwiederte auf diese Klage nichts, als daß er seinen Phratrien-Genossen das Parodos-Lied des Chors aus dem Oedipus auf Kolonos vorlas [1]), welches er also damals eben erst gedichtet haben muß, wenn es für seinen Zweck beweisend sein sollte; und es macht, wie mir scheint, den Richtern alle Ehre, daß sie nach solchen Beweisen von Geisteskraft Jophons Anträgen kein Gehör gaben, auch wenn er wirklich juristisch Recht hatte. Jophon selbst muß sein Unrecht erkannt und Sophokles ihm wieder verziehen haben; man bezog im Alterthume selbst darauf die Stelle im Oedipus auf Kolonos [2]), wo Antigone den Polyneikes entschuldigend sagt: „Auch Andre haben wohl böse Kinder und ein jähzorniges Gemüth, aber durch beschwichtigende Reden der Freunde ermahnt lassen sie ihren Sinn erweichen.“

In diesen späten Lebensjahren also dichtete Sophokles diese Tragödie, welche die Alten mit Recht ein lieblichsüßes Gedicht nannten [3]): so ist es von den wunderbar weichen und lieblichen Gefühlen durchathmet und tief eingetaucht in eine aus Wehmuth über das Elend der menschlichen Existenz und tröstlichen und erhebenden Hoffnungen gemischte Stimmung. Aus diesem Drama dringt dem Empfänglichen eine Wärme

---

[1]) *Εὐΐππου, ξένε, τᾶσδε χώρας*, V. 668 ff. Vgl. Cap. 22.

[2]) *ἀλλ' ἑαυτόν· εἰσὶ χἀτέροις γοναὶ κακαί*, V. 1192 ff.

[3]) Mollissimum eius carmen de Oedipode, Cicero de finn. V, 1, 3.

der Empfindung entgegen, als handelte es sich darin um das Heil des Dichters selbst; mehr als irgendwo vernimmt man hier die unmittelbare Sprache des Herzens[1]). Der Greis Sophokles hat sich darin in die Erinnerungen seiner Jugend versenkt, in der die Denkmäler und Sagen seiner Heimat, der Ortschaft Kolonos bei Athen, einen tiefen Eindruck auf sein Gemüth gemacht hatten; in dem ganzen Stücke und besonders in dem reizenden Parodos-Liede des Chors, der die Naturschönheiten und den alten Ruhm von Kolonos preist, sprechen sich Gefühle von Heimatliebe und Patriotismus auf die liebenswürdigste Weise aus. Hier in Kolonos waren allerlei heilige Stellen, die der Glaube an die Mächte der Unterwelt geweiht hatte, ein Hain der Erinnyen, welche man die ehrwürdigen Göttinnen (Σεμναί) nannte; eine sogenannte „eherne Schwelle," die als eine Pforte zur Unterwelt galt, und unter andern auch eine Stätte, wo Oedipus unterirdisch wohnen und als ein segensreicher Dämon dem Lande Glück und Frieden, den Feinden des Landes aber, namentlich den Thebanern, Verderben bringen sollte. Der rührende Gedanke, daß Oedipus, den die Erinnyen im Leben so schwer verfolgt, in ihrem Heiligthume Ruhe nach den Leiden gefunden habe, ist auch in andern Gegenden mythisch ausgesprochen und an bestimmte Oertlichkeiten geknüpft worden; daß aber ein solches Opfer der rächenden Gottheiten, mit ihnen versöhnt und selbst beruhigt, auch eine Macht Segen zu spenden habe, hängt mit den Grundgedanken der Religion der Chthonischen Götter bei den Griechen zusammen, welche gerade den Mächten der Erde und der Nacht eine verborgne und geheimnißvolle Fülle von Lebens-

---

[1]) Auch — um die höheren Ideen nicht zu berühren — in den Klagen des Chors um das Elend des Greisenalters, V. 1211. Das Gegengewicht bildet gegen diesen Jammer hernach die Verherrlichung eines sanften, versöhnten Todes.

kräften zuschreibt. Auf diesen Sagen fußend, die schwerlich vor ihm schon durch die Poesie verbreitet worden waren[1]), nimmt nun Sophokles an, daß Oedipus vom Delphischen Apollon (etwa am Beginn seiner leidensvollen Laufbahn vor der Begegnung mit Laios) das Orakel empfangen habe, daß er das Ziel seiner mühevollen Laufbahn da finden werde, wo die Erinnyen ihn gastlich aufnehmen würden; daß aber die Erfüllung des Orakels nahe, erkennt er jetzt (am Anfange des Dramas), indem er unerwartet erfährt, daß er sich in dem Heiligthume dieser Göttinnen befinde: aber es dauert lange, ehe die herbeieilenden Koloniaten, zuerst durch die Verwegenheit des Fremdlings, der den Hain der scheu verehrten Gottheiten so kühn betritt, und dann durch sein fluchbeladnes Schicksal erschreckt, ihm die Aufnahme gestatten; und erst die edle und menschliche Gesinnung des Landesfürsten Theseus sichert ihm Aufnahme und Schutz in Attika zu. Indessen ist ein zweites Orakel bekannt geworden, welches die um die Herrschaft Thebens kämpfenden Parteien erhalten haben, nach welchem Sieg und Heil von dem Besitze des Oedipus oder seines Grabes abhängen, und es eröffnen sich eine Reihe Scenen, in denen Kreon und Polyneikes, welche beide den Oedipus schwer gekränkt haben, sich alle Mühe geben ihn für ihre Zwecke zu ge-

[1]) Sophokles selbst sagt, V. 62, von den Heiligthümern und Denkmälern von Kolonos: *τοιαῦτά σοι ταῦτ᾽ ἐστίν, ὦ ξέν᾽, οὐ λόγοις τιμώμεν᾽, ἀλλὰ τῇ ξυνουσίᾳ πλέον*, d. h. nicht durch Dichter und Redner gefeiert, sondern die örtliche Ueberlieferung. Wie entfernt davon Aeschylos Vorstellungen waren, kann man aus mehren Stellen der Sieben gegen Theben sehen, nach welchen Oedipus schon vor dem Kriege in Theben gestorben und begraben sein muß, wie es der ältern Sage gemäß war. S. V. 976. 1004. Euripides hat freilich dieselbe Sage in den Phönissen, V. 1707, aber diese Tragödie ist auch aus einer Zeit (um Ol. 93.), wo Sophokles Oedipus auf Kolonos, obgleich noch nicht aufgeführt, doch unter den Literaturfreunden von Athen schon bekannt sein konnte.

winnen, aber von ihm, den der Schutz von Athen vor jeder Gewalt sichert, mit Entschiedenheit und Stolz zurückgewiesen werden. Die eigentliche Absicht dieser Auftritte, welche den ganzen mittlern Theil des Stücks einnehmen, geht offenbar darauf hinaus, den blinden, alten Oedipus, den fluchbeladnen, geschmähten, verbannten Elenden, in einer durch Fügung der Gottheit ihm zu Theil gewordenen Würde und Majestät zu zeigen, in der er hocherhaben über den Gewaltigen erscheint, die ihn vorher übermüthig gemißhandelt haben. Auch in dem Zorne, in dem er den bösen Sohn, den jetzt so tief gebeugten Polyneikes, mit seinem väterlichen Fluch beladen wegschickt, ist eine gewisse Majestät: wenn unserm Gefühl auch freilich die Griechische Charis hier gar zu hart und herb erscheinen will. Nachdem diese irdische Verherrlichung vollbracht ist, ertönen die Donner des Zeus, die den Oedipus zur Unterwelt rufen, und man erfährt theils durch Oedipus Vorhersagungen, theils durch den rückkehrenden Boten, wie Oedipus, zum Tode feierlich geschmückt, von unterirdischen Donnern und Worten gerufen, von der Oberfläche der Erde auf geheimnißvolle Weise verschwunden sei. Die Klagen der Töchter endet Theseus mit den Worten: man dürfe nicht darüber trauern, worin die Huld der Chthonischen Mächte sich erweise; dies sei den Göttern eine Kränkung[1]).

Wie viel in diesem Mythus, nach solcher Auffassung, nicht bloß vom alten Heros Oedipus, sondern von dem Schicksale des Menschen überhaupt giltig ist, wie eine stille Sehnsucht nach dem Tode als einer Erlösung von allen irdischen Leiden und einer Verklärung des Daseins durch das Ganze zieht, kann keinem aufmerksamen Leser entgehn; und gewiß sind die politischen Beziehungen auf Athens damalige Lage zu andern

---

[1]) V. 1751. *Παύετε θρῆνον, παῖδες· ἐν οἷς γὰρ χάρις ἡ χθονία ξὺν γ' ἀπόκειται, πενθεῖν οὐ χρή· νέμεσις γάρ.*

Staaten, wenn sie auch in diesem Stücke mehr hervortreten, als in anderen, gegen jene Hauptgedanken nur untergeordnet [1]).

So erscheinen uns Sophokles Tragödien als Seelengemälde, als poetische Entwickelungen der inneren Natur des menschlichen Geistes und der Gesetze, welche dieser seiner Natur nach anerkennen muß. Unter allen Dichtern des Alterthums ist Sophokles am Tiefsten in das Innere des Menschen hinabgestiegen; die äußern Facta sind es bei ihm am Wenigsten, auf die es ihm ankommt; sie sind fast nur Vehikel, um geistige Zustände zur Erscheinung zu bringen. Für die Darstellung dieser Gedankenwelt hat sich auch Sophokles eine eigne poetische Sprache geschaffen. Wenn die poetische Sprache sich von der Prosa im Allgemeinen durch die Anschaulichkeit und Lebendigkeit, die sie allen Vorstellungen, und durch die Kraft und Wärme, die sie allen Empfindungen gibt, unterscheidet: so konnte Sophokles Ausdruck nicht in dem Grade poetisch sein, wie der des Aeschylos, weil er nicht nach dieser kräftigen Lebendigkeit sinnlicher Anschauungen strebt und seine Kunst mehr in mannigfaltigen, fein abgestuften, als in starken

[1]) Die Beziehungen auf den Peloponnesischen Krieg und die Verheerungen, welche Attika betroffen, aber die Gegend von Kolonos und der Akademie mit den heiligen Oelbäumen noch vorschont haben, gehn freilich auch durch das ganze Stück. Schwierigkeiten macht die lobende Art, in der Theseus V. 919 sich über den Charakter Thebens im Allgemeinen ausläßt, da Theben auf jeden Fall in dieser Zeit zu Athens Feinden gehörte; und man könnte argwohnen, daß erst der jüngere Sophokles, nachdem Thrasybul von Theben aus Athen befreit hatte, diese Stelle zugefügt habe. Doch ist das Drama sonst zu sehr in einem Geiste gearbeitet, um einem solchen Argwohn Raum zu geben; und man wird daher annehmen müssen, daß Sophokles wußte, in Theben herrsche beim Volke eine günstige Stimmung für Athen, während die Aristokraten, welche im Staate die Oberhand hatten, Athen feindselig waren. Nach dem Schlusse des Krieges stellt sich die Gesinnung der demokratischen Partei, für Athen und gegen Sparta, immer deutlicher heraus.

und übermächtigen, Empfindungen wurzelt. Die Sprache des Sophokles steht daher im Dialoge der Prosa um ein Bedeutendes näher und unterscheidet sich weniger von ihr in der Wahl der Worte, als in dem Gebrauch und der Verbindung derselben, durch eine gewisse Kühnheit und Feinheit in der Benutzung des gewöhnlichen Ausdrucks. Sophokles hebt an den Worten gern etwas hervor, was man nicht darin sucht; er braucht sie mehr nach ihrer Grundbedeutung, als nach dem herkömmlichen Usus, seine Worte haben eine eigenthümliche Prägnanz und Sinnschwere[1]), die leicht auch in ein gewisses Spiel mit Worten und Bedeutungen ausartet. Man muß dabei beachten, daß der Geist der Griechischen Nation sich damals in einer Entwickelungsperiode befand, in welcher er über sich selbst, sein inneres Treiben und dessen Aeußerungen in Worten und Reden, Betrachtungen anzustellen anfing, in welchen die Reflexion immer mehr über die Anschauung die Oberhand bekam; in dieser Periode ist dies Aufmerken und Hinhorchen auf die eigne Rede vollkommen natürlich. Außerdem hatten die Athener in dieser Zeit ihrer größten Aufgewecktheit eine besondere Vorliebe für eine gewisse Schwierigkeit des Ausdrucks[2]); ein Redner gefiel ihnen weniger, der ihnen alles plan heraussagte, als der sie etwas errathen ließ und ihnen dadurch das Vergnügen machte, daß sie sich sebst gescheut vorkamen. So spielt Sophokles öfter mit dem Sinn ein wenig Ver-

[1]) Namentlich auch eine den sprechenden Personen unbewußte, so daß sie, ohne es zu wissen, die wahre Lage der Sache bezeichnen. Dies gehört wesentlich zu der tragischen Ironie des Sophokles, von der oben gesprochen wurde.

[2]) Bei Thucydides III, 38, sagt Kleon, daß die Athener durch Neuheit der Rede leicht zu betrügen, Verächter des Gewöhnlichen, Bewundrer des Seltsamen und, wenn sie nicht selbst sprächen, insofern Wetteifrer des Sprechenden wären, daß sie mit ihren Gedanken ihm schnell folgten und sogar vorausliefen.

steckens und läßt sich suchen, damit der dadurch gespannte Geist seine Meinung, wenn er sie gefunden, mit desto größerer Kraft und Schärfe auffasse. Auch in den syntaktischen Verbindungen ist Sophokles sinnvoll und gewissermaßen raffinirt, indem er alle Abhängigkeitsverhältnisse der Gedanken mit großer Präcision zu bezeichnen strebt. Ein solcher Stil kann nicht zugleich nach leichter Uebersichtlichkeit und periodischem Flusse streben, wie diese Eigenschaften überhaupt noch nicht in dem Charakter der damaligen Redekunst lagen; er bewegt sich mit feiner und sorgfältiger Beobachtung aller incidenten Umstände vorwärts und stürmt nicht in rücksichtsloser Schnelligkeit daher. Wiewohl gerade darin ein Unterschied zwischen den ältern und den frühern Tragödien stattfindet: mehre Reden im Aias, Philoket, dem Oedipus auf Kolonos haben ganz denselben rednerischen Fluß wie wir in bei Euripides finden[1]). In den lyrischen Partieen vereinigt sich diese scharfe und klare Ausprägung und Beleuchtung der Gedanken mit einer außerordentlichen Anmuth und Lieblichkeit; manche Chorgesänge sind schon für sich genommen Meisterwerke einer Lyrik, die mit der Sappho in Schönheit der Beschreibung und Grazie der Empfindungen wetteifert; auch hat Sophokles mit besonderem Geschmack die Glykoneischen Versmaße ausgebildet, die für den Ausdruck sanfter und wohlthuender Empfindungen so sehr geeignet sind.

---

[1]) So die Reden des Menelaos, Agamemnon und Teukros im zweiten Theil des Aias, und die Vertheidigungsrede des Oedipus, V. 960 im Oedipus auf Kolonos.

Fünfundzwanzigstes Capitel.

Euripides.

Sophokles Tragödien sind eine Blüthe des Attischen Geistes, die er nur gerade an dieser Gränzscheide zweier an Gesinnung und Denkweise sehr verschiedener Zeitalter treiben konnte[1]). Sophokles besaß vollkommen die freie Attische Bildung, welche auf vorurtheilsfreier Beobachtung der menschlichen Dinge beruht, der Gedanke hat bei ihm alle Freiheit und Macht sich die Dinge zurechtzustellen. Aber dabei erkennt Sophokles überall ein Unverrückbares, Unantastbares, das im tieferen Bewußtsein wurzelt und das in den Strudel der Reflexion hineinzuziehn eine innere Stimme warnt. Er ist unter allen Griechen am Meisten fromm und aufgeklärt zugleich; er hat in Behandlung der positiven Gegenstände seiner Volksreligion die rechte Mitte gefunden von abergläubischem Festhalten an dem äußern Zubehör und freigeisterischer Polemik gegen die Ueberlieferung; er weiß immer die Seite der Religion der Betrachtung zuzuwenden, welche auch einen denkenden und gebildeten Geist jener Zeit mit wahrer Andacht erfüllen konnte[2]).

Ganz anders ist die Stellung des Euripides zu seiner Zeit. Obgleich er nur vierzehn Jahr jünger als Sophokles war

[1]) Vgl. Cap. 20.

[2]) Sehr merkwürdig und für uns am Meisten auffallend ist die überall hervortretende Achtung der Mantik, aber sie bezieht sich bei ihm durchaus auf kein schlechthin unbegreifliches Errathen zufälliger Ereignisse, sondern auf ein tiefsinniges Mitwissen der von der Gottheit ausgehenden großen und gerechten Schicksalsordnungen. Im Aias, Philoktet, den Trachinierinnen, der Antigone, beiden Oedipen liegen in den Weissagungen neben einigem geheimnißvollen Apparat tiefe Ideen ausgedrückt. Dem Euripides dagegen ist diese Achtung vor der Mantik sehr fremd.

und ungefähr ein halbes Jahr vor ihm starb, scheint er doch einer ganz andern Generation anzugehören, in welcher die in Sophokles noch vereinigten und von dem edelsten Schönheitssinne beherrschten Richtungen in unversöhnlichen Widerspruch mit einander gekommen waren. Euripides war von Natur ein ernster Geist mit einer entschiednen Neigung über die Natur menschlicher und göttlicher Dinge zu grübeln; gegen den heitern Sophokles, dessen Geist ohne Anstrengung das Leben in seiner Bedeutung auffaßt, erschien er als ein mürrischer Sonderling[1]). So hatte er sich der Philosophie der Zeit zugewendet und über Dinge, welche die Natur und Welt im Ganzen betreffen, sich in Anaxagoras Ideen vertieft, in Beziehung aber auf die moralische Welt sich offenbar von manchen Gedanken der Sophisten anziehn lassen; jedoch behielt die Gegnerin und Ueberwinderin der Sophistik, Sokrates Philosophie, im Ganzen genommen auch bei ihm die Oberhand. Wir wissen nicht, was einen Kopf von dieser Richtung bewogen sich der tragischen Poesie zu widmen, was er öffentlich zuerst in einem Alter von 26 Jahren und zwar gerade in dem Jahre that, in welchem Aeschylos starb, Ol. 81, 1, v. Chr. 455[2]). Genug, die tragische Poesie war für ihn der Beruf seines Lebens geworden, er hatte keine andre Form als diese, in welche er die Ergebnisse seines Nachdenkens gießen konnte. Nun war er aber

---

[1]) στρυφνός und μισόγελως heißt er bei Alexander Aetolus in den von Gellius N. A. XV, 20, 8. angeführten Versen.

[2]) Nach der Vita Euripidis, die Elmsley aus einem Ambrosianischen Codex herausgegeben und die mit manchen Abweichungen und Vervollständigungen auch aus einem Pariser und einem Wiener Codex bekannt geworden ist. Nach Eratosthenes, der das Alter von 26 Jahren beim ersten Auftreten des Dichters, und von 75 Jahren bei seinem Tode, bezeugt, muß er Ol. 74, 3, v. Chr. $4^{82}/_{81}$ geboren worden sein; obgleich die Parische Marmor-Chronik seine Geburt 73, 4 setzt. Daß er gerade zur Zeit der Schlacht von Salamis geboren worden, ist gewiß eine Fabel.

zu den Gegenständen, welche die tragische Muse einmal erkoren hatte, den mythischen Ueberlieferungen, in einem ganz andern Verhältnisse, als Aeschylos, der darin die erhabenen Fügungen der Gottheit erkannte, und Sophokles, für den sie die tiefsten Aufschlüsse über menschliches Dasein enthielten: er befand sich in einer sonderbaren schiefen Stellung gegen die Objecte seiner Poesie, in der diese eben so viel Widerwärtiges wie Anziehendes für ihn hatten. Er konnte seine philosophischen Ueberzeugungen über das Wesen der Gottheit und ihr Verhältniß zu den Menschen eben so wenig in Einklang bringen mit dem Inhalt der Mythen und eben so wenig den Streit derselben mit Stillschweigen übergehn. Daher er in den eignen Fall kommt mit seinem eignen Stoffe und Gegenstande zu polemisiren, was er auf eine doppelte Weise thut, indem er bald mythische Erzählungen, welche den reinern Vorstellungen von den Göttern widersprechen, als unwahr verwirft, bald zwar die Erzählungen als wahr annimmt, aber Charaktere und Handlungen, die darin als groß und edel aufgefaßt wurden, als schlecht und gemein darstellt. So sind es zwei Lieblingsthemata des Euripides, die Helena, welche Homer bei allen Schwächen doch mit eben so viel Würde wie Anmuth zu umkleiden wußte, als eine gemeine Dirne und den Menelaos als einen großen Narren vorzustellen, der um des schlechten Weibes Willen so viele wackere Männer in Gefahr brachte — und die That des Orestes, die Aeschylos als furchtbar, aber unvermeidlich darzuthun gestrebt hatte, als einen Frevel, zu dem das Delphische Orakel den Sohn Agamemnons getrieben, nachdrücklich zu tadeln und zu verwerfen.

Müßte man nicht annehmen, daß Euripides, als aufgeklärter Philosoph, Gefallen daran gefunden den Athenern die Thorheit vieler geglaubten und heilig gehaltenen Ueberlieferungen darzuthun, so müßte man sich wundern, wie er durch-

aus an den mythischen Gegenständen festhielt und nicht Süjets von eigner Erfindung an ihre Stelle zu setzen suchte, wie es sein Zeitgenoß Agathon (nach Aristoteles Angabe) in dem Stücke: die Blume (ἄνθος) that. Sicher ist, daß dem Euripides die mythologischen Ueberlieferungen nur das Substrat sind, die Grundlage, auf die er, mit großer Freiheit und Willkühr, seine Sittengemälde aufträgt. Er benutzt die Mythen, um Situationen hervorzubringen, in welchen er die Menschen seiner Zeit in geistiger Aufregung und leidenschaftlicher Bewegung zeigen kann. Mit Recht hat Sophokles, nach Aristoteles, die Charaktere seiner Stücke von denen das Euripides so unterschieden, daß er Menschen, wie sie sein sollten, Euripides, wie sie seien, darstellte[1]). Denn während Sophokles Personen durchaus einen großartigen Zuschnitt ihres ganzen Wesens haben und selbst die minder edlen bei ihm durch die Gedanken, auf die sie sich stützen, eine gewisse Rechtfertigung und Veredlung erhalten[2]), streift Euripides den seinigen jene idealische Großheit ab, welche sie als Heroen und Heroinen in Anspruch nahmen, und läßt sie ganz als Personen seiner Zeit, mit allen kleinlichen Leidenschaften und Schwächen derselben, erscheinen[3]) — Eigenschaften, die mit der Abgemessenheit und

---

[1]) Aristoteles Poet. 25.

[2]) Wie die Atriden im Aias, Kreon in der Antigone, Odysseus im Philoktet. Eigenliche Bösewichter hat Sophokles nicht; im Euripides sind Polymestor in der Hekabe, Menelaos im Orest, die Achäischen Fürsten in den Troaden wenig davon entfernt. Im Ganzen genommen hat aber überhaupt in der alten Tragödie jede Person bis zu einem gewissen Grade in ihrer Denkweise Recht; das schlechthin Richtige und Verwerfliche hat gar nicht Platz in der alten Tragödie, wie in der neueren.

[3]) So machte Euripides selbst aus Heroen, wie aus dem Bellerophon, so wie aus dem Irion, Geizhälse. (*Senec. epist. 115, Eurip. fragm. ed. Wagner p. 219.) Mit gleicher Willkühr macht er aus den sieben Helden gegen Theben allerlei ganz interessante, aber doch nicht über das Gewöhnliche erhabne Charaktere des Privatlebens.

Gravität der Rede und allem dem äußeren Pomp, den der tragische Kothurn mit sich führt, oft einen sonderbaren Kontrast machen. Euripides Personen haben alle die Redelust und Redegewandtheit[1]), durch welche sich die damaligen Athener auszeichneten, und die ungestüme Leidenschaftlichkeit, welche, früher durch die Sitte gezügelt, jetzt immer unverhohlener hervortrat. Allen ist eine ausnehmende Lust zu räsonniren eigen, daher sie jede Gelegenheit wahrnehmen ihre Gedanken über göttliche und menschliche Dinge auseinanderzusetzen; dabei werden Gegenstände aus dem gemeinen Leben mit genauem Eingehn auf alle kleinen und alltäglichen Umstände verhandelt[2]), wie die Medea sich weitläuftig über das Loos der Weiber im Allgemeinen ausläßt, die viel Geld (als Mitgift) darbringen müssen, um sich einen Herrn zu kaufen[3]), und wie in der Andromache die Hermione sich darüber verbreitet, daß ein vernünftiger Mann seine Frau nicht von fremden Weibern besuchen lassen müsse, weil sie durch vielerlei böse Reden die Frau verdürben[4]). Dem weiblichen Geschlecht muß Euripides ein unermüdliches Studium zugewandt haben; fast alle seine Tragödien sind voll von anschaulichen Schilderungen und feinen Bemerkungen in Bezug auf Leben und Sitten der Weiber; leidenschaftliche Thaten, kühne Unternehmungen, feingesponnene Pläne gehn in der Regel von den Weibern aus, und die Männer spielen dabei oft eine sehr untergeordnete und dienstbare Rolle. Man kann sich denken, wie vielen Anstoß dies Hervorziehen der Frauen aus der häuslichen Beschränkung und Zurückgezogenheit, in welcher sie in Athen lebten, geben mußte: aber es heißt dem Euripides Unrecht thun, wenn man

---

[1]) *στωμυλία, δεινότης.* Vgl. Cap. 20.

[2]) *οἰκεῖα πράγματα, οἷς χρώμεθ', οἷς ξύνεσμεν,* sagt Aristophanes, Frösche 959. Vgl. E. Müller a. a. O. Th. 1, S. 257.

[3]) Eurip. Medea 235. [4]) Androm. 944.

ihn, wie Aristophanes pflegt, zu einem Weiberhasser macht; seine Behandlungsweise thut den Frauen wenigstens eben so viel Ehre wie Schmach an. Auch die Kinder bringt Euripides mehr als sein Vorgänger auf die Bühne, ungefähr in derselben Absicht, in welcher man sie bei schweren peinlichen Rechtssachen vor Gericht brachte, um durch ihre Unschuld und Hilflosigkeit zu rühren; er bringt sie in Situationen, bei denen gewiß kein zärtliches Vater- oder Mutterherz unter den Zuschauern ungerührt blieb[1]), wenn er sie auch nur selten sprechend oder singend auftreten läßt; was ohne große Weitläufigkeiten nicht möglich war[2]).

Eben so gern geht indeß Euripides auch auf Staatsangelegenheiten ein, um sein Urtheil über den Werth und Unwerth politischer Zustände geltend zu machen; er tadelt die Herrschaft des großen Haufens, besonders eines aus Seeleuten bestehenden, wie sie unter dem Athenischen Volke so zahlreich

---

[1]) Wie wenn Peleus den kleinen Molossos emporhebt, damit er die Bande seiner gefesselten Mutter löse, Androm. 724, Astyanax in den Troaden von der Andromache im heftigsten Schmerze umarmt und dann als Leiche auf einem Schilde hereingebracht wird, der kleine Orest dem Agamemnon schmeicheln muß, um ihn für die Bitten der Iphigenie zu erweichen.

[2]) Solche Scenen finden wir in der Alkestis und Andromache (denn die Knaben der Medea hört man im Innern des Hauses rufen). Eine Chorperson sang dann hinter der Bühne stehend die Rolle, die das Kind agirte, welches *παρασκήνιον* heißt, aber auch *παραχορήγημα*, worunter Alles verstanden wird, was der Chor außer seiner Hauptrolle leistet. *Anders mit Pollux IV, 110: „*ὁπότε μὲν ἀντὶ τετάρτου ὑποκριτοῦ δέοι τινὰ τῶν χορευτῶν εἰπεῖν ἐν ᾠδῇ, παρασκήνιον καλεῖται τὸ πρᾶγμα· εἰ δὲ τέταρτος ὑποκριτής τι παραφθέγξαιτο, τοῦτο παραχορήγημα* (eine über das gewohnte Maß hinausgehende Leistung des Choregen) *ἐκαλεῖτο*." K. Fr. Hermann de distribut. pers. etc. p. 38—44, 64—66 und mit genauerer Feststellung des Begriffes des *παρασκήνιον* („quidquid in alterutro scenae latere recitatur, canitur, agitur") J. Sommerbrodt l. c. p. XXII. LV.

waren[1]); er schilt mit Heftigkeit auf die Volksredner, die das Volk durch ihre ungezügelte Keckheit ins Verderben stürzen[2]): aber er zeigt sich auch keineswegs als Freund der damaligen Aristokraten, sondern stellt deren Einbildung auf Reichthum und vornehme Abkunft oft als eine große Thorheit dar. Wenn er sein politisches Glaubensbekenntniß am Unumwundensten ausspricht[3]): so ist es der Mittelstand, auf dem nach ihm das Heil der Staaten und die Bewahrung der guten Ordnung beruht[4]). Besonders liebt Euripides die Landbauer, die mit eignem Handanlegen den Acker bestellen; sie sind nach ihm die wahren Patrioten und Stützen des Staats[5]). So kann man überhaupt, da Euripides jedes Verhältniß gern ins Allgemeine zieht und abstract behandelt, aus seinen Stücken Sentenzen und Erörterungen über alle Situationen des Menschenlebens zusammenstellen; und gerade dies, daß es so leicht ist aus ihm sententiöse Stellen zu excerpiren und in Florilegien zu sammeln, hat ihn dem späten Alterthume, das seine Schiftsteller mehr im Einzelnen als im Ganzen, mehr in schönen und witzigen Stellen als in der Anlage ihrer Dichtungen, zu schätzen wußte, vor allen lieb und werth gemacht. Euripides nimmt sich solche Freiheiten mit seinem Dialoge und erlaubt sich ihn nach Belieben so zu dehnen, daß er selbst Platz für eine indi-

[1]) Die ναυτικὴ ἀναρχία kommt Hekabe 611 und wieder Iphig. Aulid. 919 vor.

[2]) Besonders scheint im Orest 895 jener Demagog von Argos, ein Argiver und kein Argiver, auf den Kleophon zu zielen, der vor dem Ende des Peleponnesischen Krieges mächtig war und ein unächter Bürger, ein Thracier, sein sollte.

[3]) In der merkwürdigen Stelle in den Hiketiden 241:
τρεῖς γὰρ πολιτῶν μερίδες u. s. w.

[4]) τριῶν δὲ μοιρῶν ἡ 'ν μέσῳ σώζει πόλιν, 247.

[5]) Die αὐτουργοί, s. Elektra 389. Orest 911. — Eine besondere Abneigung hat dagegen Euripides gegen die Herolde, die er bei jeder Gelegenheit angreift.

recte poetische Kritik hat, welche er gegen seine Vorgänger, namentlich gegen den Aeschylos, ausübt. Die Elektra und die Phönissen enthalten ausführliche Stellen, die in Athen Jederman so verstehen mußte, daß in der einen die Erkennungsscene in den Choephoren, in der andern die Beschreibung der Helden, welche Theben belagern, vor der Entscheidung des Kampfes, als unnatürlich verworfen werden[1]). Gegen Sophokles läßt sich Euripides nie auf diese Weise aus; obzwar Rival des lebenden Sophokles, erscheint er doch auch in Aristophanes Fröschen immer nur in feindlichem Verhältniß mit Aeschylos, dessen Weise er als roh und ungebildet verachtet, jener noch immer der Liebling der alten biderben Athener vom Stamme der Marathonskämpfer, Euripides der Held der neuen in sophistischen Gesinnungen und rhetorischen Künsten gebildeten Jugend. Sophokles steht über diesem Gegensatze der Parteien, wie in ihm wirklich die alte festgewurzelte Sittlichkeit und die aufgeklärte Denkweise der Zeit ihre Versöhnung feiern; und daß dies die Athener anerkannten und der Anhang des Euripides bei seinem Leben nicht so groß war als man glauben könnte, sieht man daraus, daß er bei einer großen Anzahl von Stücken (zweiundneunzig im Ganzen[2]) doch lange nicht so viele tragische Siege errang, wie Sophokles[3]).

Wir verbinden mit diesen Bemerkungen über Euripides Gedanken-Entwickelung in der Tragödie gleich einige Wahrnehmungen über die Form oder äußere Einrichtung derselben, da sich leicht zeigen läßt, wie genau sie mit der Behandlungs-

---

[1]) Eurip. Elektra 523. Phönissen 764. Aber nach dem Kampfe findet Euripides diese Schilderung ganz angemessen, s. V. 1120 ff.

[2]) Von denen 75 als erhalten angegeben wurden, unter denen man jedoch 3 für unächt hielt.

[3]) Den ersten Sieg gewann Euripides erst im J. 441, Ol. 84, 3.

art der Gegenstände zusammenhängt. Euripides hat darin zwei Stücke, die ihm fast allein angehören, die Prologe und den sogenannten Deus ex machina. Die Prologe, in welchen eine Person, eine Gottheit oder ein Heros, in einem Monologe erzählt, wer sie sei, wo die Handlung vorgehe, was bis jetzt geschehn, auf welchem Puncte die Sache sich jetzt befinde, ja — wenn der Vorredner ein Gott ist — auch schon, wohin sie geführt werden solle[1]) — erscheinen vor jedem unbefangnen Urtheile als ein Zurückgehn von einer vollkommnern Form auf eine schlechtere, da es zwar viel bequemer ist durch eine solche abgerissene Erzählung, als durch Reden oder Gespräch, die im Zusammenhange des Stücks ihr Motiv haben, die Lage der Sache zu exponiren, aber eben dadurch, daß diese Erzählungen kein Motiv im Drama haben, sondern nur ein Nothbehelf des Dichters sind, die Form des Dramas eine große Störung erleidet. Daß Euripides dies auch wohl gefühlt hat, zeigt die Art, wie er in einem der ältesten Stücke, die wir von ihm haben, der Medea, sich bemüht einen Prolog in dieser Form zu rechtfertigen oder wenigstens zu entschuldigen; die Amme der Medea sagt dort, nachdem sie das Schicksal ihrer Herrin, und wie sie es empfindet, erzählt hat, hinterher, sie sei von ihrem Schmerze so hingerissen worden, daß sie die Sehnsucht ergriffen der Erde und dem Himmel das Unglück ihrer Herrin vorzusagen[2]). Aber Euripides konnte bei seiner Richtung diese Prologe nicht wohl entbehren; da ihm Alles darauf ankommt Menschen in leidenschaftlicher Bewegheit zu zei-

[1]) So im Ion, im Hippolyt, den Bacchen, auch in der Hekabe, wo Polydoros Schatten mit göttlicher Ahnungsgabe versehen erscheint: aber nicht in der Alkestis, wo die ganze Form des Prologs noch nicht so ausgebildet erscheint. In den Troaden geht der Prolog, den Dialog des Poseidon und der Athena eingeschlossen, sogar über die Handlung des Stücks ein Bedeutendes hinaus.

[2]) Eurip. Med. 56 ff.

gen, so muß er die Umstände, welche sie dazu gebracht haben, ins Kurze zusammengefaßt dem Zuschauer vorlegen, um sogleich bei der eigentlichen Eröffnung des Stücks die Leidenschaft in ihrer vollen Stärke malen zu können[1]); auch sind die Situationen, in welche er seine Personen bringt, um ein recht buntes Spiel von Affecten und Leidenschaften daraus entwickeln zu können, mitunter so complicirt, daß es schwer sein würde sie dem Zuschauer anders als durch umständliche Erzählung deutlich zu machen: zumal wenn sich Euripides, bei seiner Willkühr in der Behandlung des Mythus, eine ganz andere Verflechtung der Begebenheiten erlaubt, als den Athenern aus der bisherigen Sage und Poesie bekannt war[2]).

Was aber den Deus ex machina anlangt, so ist dieser für das Ende der Euripideischen Dramen ungefähr dasselbe, was jene Monologe für den Anfang: ein Symptom, daß die dramatische Handlung das Prinzip der natürlichen Entwickelung verloren hat und nicht mehr im Stande ist aus sich selbst Anfang, Mitte und Schluß in befriedigendem Zusammenhange zu erzeugen. Wenn der Dichter durch den Prolog die Situation kenntlich gemacht hat, aus der ein leidenschaftlicher Affect bei der Hauptperson und ein Kampf mit entgegengesetzten Bestrebungen hervorgeht: so führt er allerlei Verwickelungen herbei, wodurch dieser Kampf immer hitziger, das Spiel der Leidenschaften immer verworrener wird, und kann dabei oft den leidenschaftlichen Handlungen der Personen keine Seite abgewinnen, durch welche ein bestimmtes Ziel, es sei nun entschiedner Sieg der einen Partei, oder Friede und Versöhnung der streitenden Interessen, herbeigeführt würde. Dann erscheint, von einer Maschinerie getragen, eine Gottheit

---

[1]) Wie in der Medea, dem Hippolytos u. a. Stücken.

[2]) Beispiele zu diesen Sätzen können aus dem Orest, der Helena und Elektra genommen werden.

durch die Lüfte, verkündet den Willen des Schicksals und stellt durch ihre Auctorität einen friedlichen und gesetzlichen Zustand her. In der Anwendung dieser Ausgänge ist indeß Euripides erst nach und nach immer freier geworden; seine ersten Stücke finden ihren Schluß ohne deus ex machina; dann folgen Dramen, in welchen die Handlung durch die theilnehmenden Personen zu ihrem Ziele gelangt und die Gottheit nur hinzutritt, um jeden Zweifel zu lösen und den Gemüthern eine völlige Beruhigung zu verschaffen; erst gegen Ende seiner Laufbahn hat sich Euripides gestattet alles Gewicht auf den deus ex machina zu werfen, so daß durch ihn allein ein sonst unauflöslicher Knäul menschlicher Leidenschaften — nicht gelöst, sondern zerhauen wird[1]). Was an innrer geistiger Befriedigung fehlt, sucht der Dichter durch äußerliche, sinnliche Mittel zu ersetzen, indem er die Gottheit auf eine Staunen-, oft selbst im ersten Moment Schrecken-erregende Weise in mächtiger Größe und von Glanz umleuchtet einführt und damit auch zuweilen andre Erscheinungen überraschender Art, die nicht ohne gewisse optische Künste hervorzubringen waren, zusammenwirken läßt[2]).

Durch die Veränderungen, die sich Euripides mit der Tragödie erlaubte, wird auch die Stellung des Chors we-

---

[1]) Dies gilt ganz vom Orestes. Außer diesem findet sich der deus ex machina im Hippolytos, Ion, der Iphigeneia Taur., den Schutzflehenden, der Andromache, Helena, Elektra, den Bacchen.

[2]) In der Helena sieht man offenbar bei der Anrede der Dioskuren an die entfernte Helena V. 1662, so wie in der Iphigeneia Taur. 1446, das Schiff mit den Flüchtigen auf dem Meere. Im Orest erscheint Helena, V. 1631, im Aether schwebend. Natürlich waren das Bilder, die auf eigne Weise eingerichtet und beleuchtet gewesen sein müssen, um den gewünschten Eindruck zu machen. Dazu diente offenbar das ἡμικύκλιον, von welchem Pollux IV, § 131 sagt, daß dadurch ferne Gegenstände, im Meere schwimmende, zu den Göttern erhobne Heroen, dargestellt worden wären.

sentlich verrückt. Der Chor erfüllt seine wahre Bestimmung, wenn er zwischen Gegner, welche von verschiedenen Gedanken bewegt werden und in ihrer Art Recht haben oder wenigstens für jetzt zu haben scheinen, vermittelnd, rathend, beruhigend eintritt; die Stasima sind dazu da durch Hinweisung auf höhere Ideen, welchen sich die streitenden Mächte unterordnen sollen, ein gewisses Gleichgewicht in der Unruhe der Handlung zu erhalten. Diese Bestimmung erfüllt der Chor bei Euripides nur in wenigen Stücken[1]); meist ist er wenig zu einer so würdigen Stellung geeignet. Euripides liebt es den Chor zum Vertrauten und Mitschuldigen der leidenschaftlich aufgeregten Hauptperson zu machen; er vernimmt die verbrecherischen Anschläge derselben und läßt sich durch einen Eid binden sie nicht zu verrathen, so daß er auch bei dem besten Willen die bösen Erfolge zu verhindern nicht mehr dazu im Stande ist[2]). Da er in einem solchen Verhältniß selten im Stande ist große durchgreifende Gedanken auszusprechen, durch welche die leidenschaftlichen Handlungen gezügelt werden könnten: so füllt er die Pausen, in welche seine Gesänge fallen, mehr mit lyrischen Erzählungen früherer Vorgänge aus, die einige Beziehung auf die Handlung des Stücks haben. Wie viele Chorgesänge des Euripides bestehen aus Schilderungen der Griechischen Heeresmacht, die gegen Troja zog, und der schrecklichen Zerstörung Troja's. In den Phönissen, welche den Kampf der feindlichen Brüder zu Theben zum Gegenstande haben, werden alle Schreckens- und Schauder-Geschichten vom Hause des Kadmos in den Chorgesängen erzählt. Beinahe könnte man

---

[1]) Am Meisten wohl in der Medea, wo die Stasima, die sämmtlich ganz oder zum Theil in den feierlichen Rhythmen der Dorischen Tonart gedichtet sind, theils das Recht, welches in Medea's Zorn und Haß gegen Jason liegt, darlegen, theils ihre bis zum Aeußersten gehende Rache mildern sollen. [2]) So im Hippolytos, V. 714.

diese Stasima schon in die Classe jener Chorlieder thun, von denen Aristoteles spricht, die man Embolima nannte, weil sie ohne Beziehung zum Gegenstande des Dramas als ein lyrisches und musicalisches Zwischenspiel ganz willkührlich zwischen die Acte eingeschoben wurden, wie man heutzutage diese Pausen mit irgend einer beliebigen Instrumental-Musik ausfüllt. Wir hören, daß diese Embolima von Euripides Zeitgenossen und Freunde, Agathon, zuerst eingeführt wurden[1]).

Deswegen verliert indeß die Tragödie des Euripides ihren lyrischen Bestandtheil nicht; nur kommt dieser in demselben Maße mehr in die Hände der Schauspieler, als er dem Chore entzogen wird. Ein bedeutender Theil von Euripides Tragödien sind die Gesänge der Bühnenpersonen, besonders die langausgedehnten Arien oder Monodieen, in denen eine Hauptperson ihre Leidenschaft oder Bedrängniß im lebhafteren Ergusse kundthut[2]). Diese Monodieen gehörten zu den brillantesten Partieen der Stücke des Euripides; sein Hauptschauspieler, der mit dem Dichter nahe verbundene Kephisophon, zeigte darin seine ganze Stärke. Hier kommt es hauptsächlich auf den lebhaftesten Ausdruck des Affects an, der durch bestimmte äußere Thatsachen hervorgerufen wird; den Schwung des Geistes, der von großen Gedanken genährt wird, darf man hier nicht erwarten. Bei Euripides insbesondere hat diese Gattung der Lyrik immer mehr an wirklichem gediegenen Inhalt verloren; diese Beschreibungen von Schmerzen, Kummer,

[1]) Ein lateinischer Kunstrichter von Bedeutung, der Tragiker und Literator Accius, sagt in einem Fragmente bei Nonius p. 178. ed. Mercer: Euripides, qui choros temerius in fabulis. — Bei einem Chorgesange des Euripides, in der Helena V. 1301, haben schon frühere Kritiker gemeint, daß er aus einer andern Tragödie eingefügt sei; und in der That ließe Einiges darin sich besser erklären, wenn das Chorlied ursprünglich zu der Tragödie Protesilaos gehört hätte.

[2]) S. oben S. 22.

Verzweiflung werden zu einem ziemlich leeren Spiel mit Worten und Tönen, denen die sich gleichsam überstürzenden kleinen, rasch ausgestoßenen Sätzchen, Fragen und Ausrufungen, häufige Wiederholungen, Zusammenstellungen gleichklingender (assonirender) Worte und andere Kunststücke einen gewissen äußern Reiz geben sollen, der die Mängel des Inhalts nicht ersetzen kann. Es ist ein weichlich tändelnder Ton in diesen Partieen der spätern Stücke, den Aristophanes, Euripides unbarmherziger Gegner, wohl gefühlt und durch treffende Parodieen noch fühlbarer gemacht hat[1]).

Die Schlaffheit und Seichtigkeit dieser Lyrik zeigt sich auch in der metrischen Form, die bei manchen Kunststücken, namentlich in der Häufung kurzer Sylben, doch immer regelloser und nachläßiger wird. Besonders sind es die Glykoneischen Systeme, in welchen Euripides etwa von 424 (Ol. 89) an sich gewisse Freiheiten gestattet, durch welche die eigenthümliche Anmuth dieses schönen Versmaßes immer mehr in eine üppige Weichlichkeit ausartet[2]).

Die Sprache des Euripides kann sich in den dialogischen Partieen nicht sehr bedeutend von der Redeweise unterschieden haben, wie sie damals in der Volksversammlung und vor Gerichten üblich war. Der Komiker nennt den Euripides einen Dichter von Proceßreden; umgekehrt behauptet er, bedürfe man zum öffentlichen Auftreten der Kunst „schmuck-euripidisch"[3]) zu reden. Die Bestimmtheit, Leichtigkeit, energische Gewandtheit dieser Sprache machte damals den größten Eindruck; Aristophanes, dem vorgeworfen wurde, daß er bei aller Opposition gegen den tragischen Dichter doch Viel von ihm lerne, gesteht

---

[1]) S. Aristoph. Frösche 1330 ff.

[2]) Auf den Wendepunkt, der um Ol. 89 und 90 in der Behandlung mancher Metra eintrat, hat G. Hermann an verschiedenen Stellen aufmerksam gemacht. [3]) κομψευριπιδικῶς, Ritter 18.

zu, daß er von seiner Redegeläufigkeit Gebrauch mache, aber fügt, sehr beißend, hinzu: er nehme seine Gedanken weniger aus dem täglichen Treiben des Marktes[1]). Aristoteles[2]) bemerkt, daß Euripides zuerst dadurch eine poetische Illusion hervorgebracht habe, daß er seine Ausdrücke aus dem gewöhnlichen Sprachgebrauch entnommen; seine Zuhörer bedurften keines Sprunges in eine fremde, erhabenere Welt; sie blieben mitten in Athen, unter den Athenischen Rednern und Philosophen. Euripides hat unstreitig zuerst auf der Bühne die Macht dargethan, welche eine strömende, in schönem Satzbau und wohlklingendem Falle den Hörer mit sich fortziehende Rede auf das Publicum hervorbringt; er hat selbst auf den Sophokles dadurch zurückgewirkt. Aber er hat sich unläugbar auch dieser Leichtigkeit der Rede zu sehr überlassen, und seine Personen sind oft eben so geschwätzig wie beredt; der gespannte Leser vermißt oft jene stärkere Nahrung von Gedanken und Gefühlen, welche die ungleich feiner ausgebildete, schwierigere, aber zugleich ausdrucksvollere Sprache des Sophokles gewährt. Auch steigt Euripides so weit in der Wahl der Ausdrücke zum gemeinen Leben herab, daß er selbst Worte von edler Bedeutung in dem spöttischen Sinne nimmt, den ihnen die leichtfertige Rede des Volks beigelegt hatte[3]). Endlich muß angeführt werden — wiewohl die nähere Begründung davon der Geschichte der Sprache vorbehalten bleiben muß — daß sich bei Euripides schon Spuren eines abnehmenden Gefühls für die Gesetze der Sprache finden; er braucht in lyrischen

[1]) *Χρῶμαι γὰρ αὐτοῦ τοῦ στόματος τῷ στρογγύλῳ,*
τοὺς νοῦς δ' ἀγοραίους ἧττον ἢ 'κεῖνος ποιῶ.

Fragment bei den Scholien zu Platons Apologie, p. 93, 8. Fr. 397 bei Dindorf. [2]) Rhetorik III, 2, 5.

[3]) So ist *σεμνός* bei ihm vornehm im schlechten Sinne, hoffährtig (Medea 219, vgl. Elmsley Hippolyt 93. 1056); *παλαιότης* heißt Einfalt, Helena 1056.

Stellen Wortformen, im Dialoge Compositionen, welche gegen die tiefbegründete Analogie der Griechischen Sprache verstoßen: — wohl der erste unter allen Griechischen Schriftstellern, bei dem ein solcher Tadel laut werden darf.

Wir haben in diesen Betrachtungen über die gesammte Poesie des Euripides schon öfter auf den Unterschied hingewiesen, der zwischen den älteren und den späteren Stücken des Dichters stattfindet; wir werden uns bei den folgenden Bemerkungen über einzelne unter diesen Dramen bemühen diesen Unterschied noch deutlicher zu machen und bestimmter zu fassen.

Das erste Stück, der Zeitfolge nach, welches von Euripides erhalten ist, ist zufällig nicht geeignet uns vom Stile der Euripideischen Tragödie in damaliger Zeit eine ganz treffende Vorstellung zu geben. Dieselbe Urkunde[1]), welche uns das Jahr, in dem die Alkestis aufgeführt worden, 438 v. Chr. (Ol. 85, 2), bekannt gemacht hat, berichtet zugleich, daß dies Drama das letzte von vier Stücken gewesen, also einer Trilogie von Tragödien statt eines Drama Satyrikon angefügt worden ist. Diese eine Notiz stellt uns zuerst auf den rechten Standpunct und befreit uns von einer Menge von Schwierigkeiten bei der Beurtheilung des Stückes. Wir dürfen es uns nun ganz aufrichtig gestehn, daß das Stück mit seinen Sonderbarkeiten, seinem Helden Admet, der die Gattin für sich sterben läßt und dem Vater vorwirft nicht Gleiches für ihn gethan zu haben, mit dem Zecher Herakles, der in dem Trauerhause unter einem sehr unmusicalischen Gebrülle schmaust und zecht, und mit der Schlußscene, in der Admet sich als betrübter Wittwer lange sträubt die dem Tode abgekämpfte Alkestis, die ihm als eine Fremde zugestellt wird, aufzunehmen, mehr den neuen Namen einer Tragi-Komödie, als den einer

[1]) Eine Didaskalie der Alkestis e cod. Vaticano, von Dindorf in der Oxforder Ausgabe von 1834 bekannt gemacht.

eigentlichen Tragödie verdient. Keine Entschuldigung, die von der derben Natürlichkeit der antiken Poesie hergenommen ist, vermag das Komische dieser Situationen hinwegzuwischen. Dazu die Kürze des Dramas im Verhältniß zu den übrigen Stücken des Dichters und die einfache Anlage, welche nur zwei Schauspieler verlangt[1]): Alles überzeugt, daß dies Stück von der Reihe der eigentlichen Tragödien des Euripides entfernt zu halten ist. Dagegen erfüllt es, so wie es ist, die Bestimmung einer Reihe von wirklichen Tragödien einen erheiternden Schluß zu geben, bei dem das Gemüth von der starren Spannung der tragischen Empfindungen wieder herabgestimmt werden soll, in vollkommnem Maße.

Dagegen ist die Medea, im J. 431, Ol. 87, 1, aufgeführt, unstreitig ein Muster-Drama des Euripides, ein höchst großartiges und ergreifendes Gemälde menschlicher Leidenschaft. Euripides wagt es in diesem Stücke — was ohne Zweifel damals ein neues Wagniß war — das in seiner Liebe gekränkte, verstoßne Weib in seiner Furchtbarkeit zu zeichnen; er hat dies in dem Charakter der Medea mit solcher Wärme gethan, daß unser Gefühl ganz auf Seite der zürnenden Gattin ist und wir ihren listigen Plan durch Verstellung Zeit und Gelegenheit zu gewinnen, um Alles zu vernichten, was dem treulosen Jason lieb ist, mit theilnehmend-gespannter Erwartung verfolgen und selbst den Mord der Kinder als eine unter diesen Verhältnissen nothwendige That begreifen, wenn wir dieser Entwickelung auch mit Grauen entgegensehn. Daß Medea gegen ihren Gatten und diejenigen, welche ihr seine Liebe entrissen haben, aufgebracht ist, darin liegt freilich noch nichts Großes: aber die unbezwingliche Stärke dieser Empfindung

---

[1]) Denn die wiedergekehrte, der Unterwelt entrissene Alkestis wurde als stumme Person von einem Statisten dargestellt. Die Rolle des Eumelos ist ein sogenanntes Parachoregem; s. oben S. 147. Anm. 2.

und die Entschlossenheit, mit der sie ihr Alles und Jedes unterwirft und gegen ihr eignes Herz wüthet, machen sie zu etwas Großem und wahrhaft Tragischem. Die Scene, welche den Seelenkampf der Medea darstellt zwischen ihren Racheplänen und der Liebe zu ihren Kindern, wird immer eine der rührendsten und ergreifendsten bleiben, welche auf dem Theater vorgestellt worden sind. Von diesem Stücke gilt vollkommen das Urtheil des Aristoteles, daß Euripides, wenn er auch nicht Alles aufs Beste einrichte, doch der am Meisten tragische unter den Dichtern sei[1]). Euripides soll ein Stück eines älteren oder gleichzeitigen Tragikers, Neophron von Sikyon, seiner Medea zum Grunde gelegt und umgearbeitet haben; auf jeden Fall war indeß diese Umarbeitung so gut wie eine neue Arbeit. Es ist sehr glaublich, wie erzählt wird, daß Euripides zuerst die Medea als Mörderin ihrer Kinder darstellte, indem die Korinthische Sage die Tödtung derselben den Korinthiern zuschrieb — nur sicherlich nicht deswegen, weil ihn die Korinthier bestochen hätten den Frevel von ihnen abzuwenden, sondern weil nur auf diese Weise die Fabel ihre volle tragische Bedeutung erhielt.

Der bekränzte Hippolytos[2]), im J. 428, Ol. 87,4, aufgeführt, hat viel Verwandtschaft mit der Medea, aber steht doch weit dagegen zurück in Einheit des Plans und harmonischer Wirkung. Die unbezwingliche Liebe der Phädra zu ihrem Stiefsohne, welche sich verschmäht in das Verlangen verwandelt ihn mit in ihren Untergang hineinzuziehn, ist eine Leidenschaft von ähnlicher Natur, wie die der Medea. Diese lieben-

---

[1]) Poetik C. 13.

[2]) Verschieden von einem ältern, dem verhüllten (*dem sich verhüllenden, καλυπτόμενος, vgl. Eurip. fragm. ed. Wagner. p. 220. 221. und Welcker Die gr. Tragödien S. 739.), der in dem bekränzten in einer umgearbeiteten und wesentlich verbesserten Gestalt erschien.

den und in ihrer Liebe furchtbaren Weiber waren auf der Attischen Bühne eine neue Erscheinung und gaben manchem Vorkämpfer der alten Sitten ein Aergerniß; wenigstens nimmt Aristophanes öfter die Miene an, als glaube er, daß die Athenischen Frauen durch solche Theater-Vorstellungen in ihren Sitten verderbt worden seien. Doch ist die Leidenschaft der Phädra nicht so das Hauptthema der ganzen Tragödie, wie die der Medea; die erste Hauptperson bleibt der reine, jungfräuliche Jüngling Hippolytos, der Genoß und Freund der keuschen Artemis, den Euripides zugleich aus jener Sucht die Sitten der Gegenwart der Vorzeit anzudichten zu einem Anhänger der ascetischen Lehre der Orphiker gemacht hat[1]); der Untergang dieses Jünglings durch den Zorn der von ihm verachteten Aphrodite ist der Inhalt des Ganzen, die eigentliche Handlung des Stückes, und die Liebe der Phädra ist für diese Handlung nur ein Hebel, welchen die dem Hippolytos feindliche Göttin in Bewegung setzt. Es ist nicht zu läugnen, daß diese Anlage, der die Annahme eines eigensüchtigen und grausamen Hasses einer Gottheit zum Grunde liegt, keineswegs befriedigen kann, so große Schönheiten das Stück auch, namentlich in der Darstellung der Leidenschaft der Phädra, entwickelt.

Auch die Hekabe, wiewohl schon etwas jünger[2]), reiht sich dieser Classe von Tragödien an, in welchen ein leidenschaftlicher Affect, ein Pathos im Griechischen Sinne des Worts, in seiner Energie und Macht gefeiert wird. Das Stück hat vielfachen Tadel erfahren, weil ihm die Einheit der Handlung fehle, die allerdings für die Tragödie ungleich wichtiger ist als die Einheit der Zeit und des Orts. Aber doch eigent-

---

[1]) Vgl. Cap. 16.

[2]) Aristophanes verspottet das Stück in den Wolken, V. 1157, — also 423, Ol. 89, 1. Die Stelle V. 649 scheint auf die Spartanischen Unglücksfälle vor Pylos (425) zu deuten.

lich mit Unrecht. Es ist nur nöthig, daß man die Hauptperson, die Hekabe, durch das ganze Stück im Mittelpuncte festhalte und Alles, was sich ereignet, auf sie beziehe, um in die scheinbar disparate Handlung übereinstimmende Folge zu bringen[1])*. Hekabe, die vom Schicksale tief gebeugte Herrscherin und Mutter, erfährt gleich im Beginne des Stücks neues Leid, indem ihr das Verlangen der Achäer verkündet wird ihre Tochter Polyxena auf dem Grabhügel des Achill zu opfern. Die Tochter ist von ihrer mütterlichen Brust gerissen, und nur die freie Hingebung und schöne Entschlossenheit, womit die Jungfrau den Tod besteht, bringt einige Milderung in den Schmerz, den wir mit der Mutter fühlen — da bringt dieselbe Dienerin, welche Meerwasser zum Leichenbad der Polyxena holen sollte, den von den Wellen angespülten Leichnam des Polydor, welcher die einzige Hoffnung ihres Alters war. Nun liegt der Umschwung, die Peripetie, des Stücks darin, daß die in den Abgrund des Unglücks gestürzte Hekabe sich jetzt nicht mehr unfruchtbaren Klagen überläßt, — sie klagt jetzt viel weniger, als vor diesem letzten, höchsten Schmerze — sondern sie — die Gefangene, die jeder Stütze beraubte, alte und schwache Frau — in ihrem kräftigen, hell um sich blickenden Geiste — denn Hekabe ist dem Euripides immer eine Frau von ungewöhnlicher Kühnheit und Freiheit des Geistes[2]) — Mittel findet sich an ihrem treulosen, grausamen Feinde, dem Thraker

[1])* Vgl. Sommer de Eurip. Hecuba, comment. III, p. 5 u. d. flg. Rudolstadt 1840.

[2]) Auch etwas von einem weiblichen starken Geiste. Sie sagt in der Hekabe V. 794, daß Gesetze und Herkommen (νόμος) über die Götter herrschten; denn „nach dem Herkommen glauben wir an Götter." In den Troaden V. 893 betet sie zum Zeus, wer er auch sein möge, in seiner Unerforschlichkeit, die Nothwendigkeit der Natur, oder der Geist der Menschen; und mit Recht sagt Menelaos darauf, daß sie das Gebet zu den Göttern „geneuert" habe.

Polymestor, furchtbar zu rächen. Sie weiß mit großer weiblicher Schlauheit und kluger Benutzung der Schwächen so wie der guten Seiten des Agamemnon nicht bloß den Barbaren in das ihm bereitete Verderben zu locken, sondern ihre That auch vor der richterlichen Entscheidung des Griechischen Heerführers als eine rechtmäßige ehrenvoll durchzusetzen.

Es scheint, daß Euripides in den Stoffen, die seiner Poesie am Meisten zusagten, sich ziemlich bald erschöpft hat: keins seiner späteren Stücke schildert eine Leidenschaft von solcher Energie und siegreichen Macht, wie die Eifersucht der Medea oder die Rachsucht der Hekabe. Auch mag wohl die ganze Gattung nicht so ergiebig gewesen sein, als die Weise, wie Sophokles die Mythen zur Darstellung von Charakteren und sittlichen Richtungen zu verwenden weiß. Euripides sucht das Interesse, welches er nicht mehr durch große Leidenschaften anzuregen vermochte, durch einen größeren Reichthum von Vorgängen auf der Bühne und größere Verwickelungen der Handlung zu ersetzen. Er bietet überraschende Ereignisse auf, um die Aufmerksamkeit zu spannen; das Spiel unerwartet sich durchkreuzender Zufälle muß ihm die gesetzmäßige Entwickelung eines großen Schicksals vertreten. Auch sind die Stücke dieser Periode besonders reich an Beziehungen auf die Zeitereignisse und die Stellung der Parteien, die sich unter den Griechischen Staaten bildeten, und vielfach berechnet der patriotischen Eitelkeit der Athener zu schmeicheln: wobei man aber dem Dichter anmerkt, daß er nicht mehr, wie Aeschylos, die mythischen Ereignisse in einer wirklichen Verbindung mit den historischen denkt und den Mythus wie eine Grundlage und Weissagung der Schicksale der Gegenwart auffaßt, sondern nur die Gelegenheit begierig ergreift den Athenern durch Verherrlichung ihrer Nationalhelden und Schmähung der Heroen ihrer Feinde zu gefallen.

Die Herakliden können unmöglich befriedigen, wenn man diese politischen Absichten nicht berücksichtigt. Wie die Herakliden als arme und bedrängte Flüchtlinge in Athen Schutz finden und durch die Tapferkeit ihrer so wie der Athenischen Helden den Sieg über ihren Verfolger Eurystheus davontragen, wird mit großer Umständlichkeit und Genauigkeit, wie eine pragmatische Geschichte, entwickelt, aber erweckt wenig tragisches Interesse. Die Episode, in welcher Makaria sich mit überraschendem Muthe freiwillig zum Opfertode darbietet, ist darauf berechnet die Mattheit des Drama's etwas zu heben; nur muß man gestehn, daß Euripides die rührende Vorstellung einer edlen, liebenswürdigen Jungfrau, die sich von freien Stücken oder doch mit eignem Entschlusse dem Opfertode hingibt, etwas zu sehr abnutzt[1]). Aber offenbar liegt in diesem Stücke alles Gewicht auf den politischen Anspielungen. Athens Edelmuth gegen die Herakliden wird gefeiert, um deren Nachkommen, die Dorier des Peloponnes, welche Athen so sehr befehden, als undankbar erscheinen zu lassen, und das Orakel, welches Eurystheus am Ende verkündet, daß sein Leichnam eine Schutzwehr dem Lande Attika sein solle gegen die Nachkommen der Herakliden, wenn sie Athen mit Krieg überzögen, soll offenbar bei dem minder aufgeklärten Theile des Publicums das Vertrauen für diesen Kampf stärken. Wahrscheinlich ist das Drama in der Zeit aufgeführt worden, als die Argiver an der Spitze einer Peloponnesischen Conföderation standen und es den Schein gewinnen wollte, als würden sie mit den Spartanern und Böotern gegen Athen ziehn, um das Jahr 421, Olymp. 89, 3[2]).

Viel Verwandtschaft mit den Herakliden haben die Hiketiden. Auch hier eine große Staats-Action, welche mit

---

[1]) Polyxena, Makaria, Iphigeneia in Aulis.

[2])* Vgl. jedoch te tempore, quo Heraclidas composuisse Euripides videatur, scr. Firnhaber. Wiesbaden 1846, P. 18 u. d. flg.

pragmatischer Vollständigkeit und mit vielem Gepränge patriotischer Reden und Erzählungen vorgetragen wird. Das Ganze dreht sich um die Bestattung der vor Theben gefallenen Argivischen Helden, welche die Thebaner verweigern, aber Theseus durchsetzt. Es ist sehr wahrscheinlich, daß Euripides dabei den Streit der Athener mit den Böotern nach der Schlacht von Delion im Auge hatte, wo diese ebenfalls die Todten nicht zur Bestattung herausgeben wollten, v. Chr. 424 (Ol. 89, 2). Der Bund, den Euripides am Ende des Stücks den Argivischen Herrscher für alle seine Nachkommen mit Athen schließen läßt, bezieht sich unstreitig auf das Bündniß, welches Argos wirklich in dieser Zeit, v. Chr. 421, Ol. 89, 4, mit Athen eingegangen war. Das Stück hat indeß andere eigenthümliche Schönheiten, besonders in den Gesängen des Chors, der aus den Müttern der sieben Helden und ihren Dienerinnen zusammengesetzt ist; zu denen später noch sieben Knaben, die Söhne der Gebliebenen, hinzutreten. Das Local, welches im Heiligthume der Eleusinischen Demeter genommen ist, deren Altar die sieben Mütter als Schutzflehende umgeben, gibt dem Ganzen einen imposanten Hintergrund; die Verbrennung der Leichen, die man auf der Bühne erblickt, die Urnen mit den Todtengebeinen, welche die sieben Knaben bringen, sind Scenen von einer großen Wirkung fürs Auge, und der Sprung der Euadne, die sich in schwärmerischer Ekstase freiwillig in den Scheiterhaufen ihres Gemahls Kapaneus stürzt, mußte auf das Publicum mit aller Gewalt der Ueberraschung und des Schreckens wirken. Man sieht, daß Euripides in diesem Stücke Alles aufbietet, was die Tragödie zu einer sinnlich glänzenden und effectvollen Darstellung machen konnte.

Der Ion des Euripides ist ein Stück von großen Schönheiten, aber ganz in derselben Art mangelhaft, wie die eben beschriebnen. Kein großartiger Charakter, keine mächtige Lei-

denschaft durchherrscht das Gedicht; das Treiben der Personen geht ganz aus dem hervor, was sie für ihren Nutzen halten; alles Interesse liegt in der sehr sinnreich angelegten Handlung, die in ihrer Verflechtung eben so die Erwartung spannt und überraschend täuscht, wie sie in ihrem Ausgange den patriotischen Wünschen der Athener schmeichelte. Apollon hat den Ion, welchen er mit der Tochter des Erechtheus Kreusa erzeugt, gern zur Herrschaft von Athen befördern wollen, ohne sich selbst zur Vaterschaft zu bekennen, und deswegen durch ein zweideutiges Orakel den Gemahl der Kreusa, Xuthus, dazu gebracht zu glauben, daß Ion sein vor der Ehe erzeugter Sohn sei. Aber die Leidenschaftlichkeit der Kreusa hindert das Gelingen des Plans; sie will den Bastard ihres Mannes, den Eindringling in das alte Reich der Erechthiden, mit Gift umbringen, und Ion, den die Götter beschützen und davor bewahren, ist im Begriffe den Mordversuch blutig an der Urheberin zu rächen; da erscheint die Pflegerin der Kindheit des Ion mit den Erkennungszeichen seiner Herkunft, und Ion umarmt bald seine Feindin als seine geliebte Mutter. Der ehrliche Xuthus aber, den Götter und Menschen bei seinem Irrthume lassen, führt den fremden Sprößling in gutem Glauben als Sohn und Erben in sein Haus und Reich. Man sieht wohl, daß hier Alles darauf abzielt den Stolz der Athener, ihre Autochthonie, die reine Abkunft von ihren alten erdgebornen Patriarchen und Landeskönigen, ungetrübt und ungeschmälert zu erhalten; der Stammvater der Ionier, die in Attika herrschten, sollte kein Sohn eines fremden Einwanderers, eines Achäischen Kriegeshäuptlings, wie Xuthus gedacht wurde, gewesen sein, sondern dem reinen, urattischen Stamme der Erechthiden angehören.

Der rasende Herakles enthält sehr bestimmte Hindeutungen darauf, daß ihn der Dichter in den Jahren verfaßt, als er die Unbequemlichkeiten des Greisenalters zu fühlen

begann, was leicht von 422 v. Chr., Ol. 89, 3, der Fall sein mochte[1]). Auch dies Stück ist auf überraschende Effecte angelegt und enthält Scenen, wie die Erscheinung der Lyssa und die Darstellung des gebundnen, vom Wahnsinn erwachenden Herakles durch ein Ekkyklema, welche auf der Bühne von größter Wirkung gewesen sein müssen. Aber es fehlt ihm ganz und gar die innere Befriedigung, die allein ein das ganze Drama beherrschender Gedanke zu gewähren vermag. Es wird sich schwerlich ein Grund angeben lassen, warum der Dichter die beiden ganz verschiednen Handlungen — die Befreiung der Kinder des Herakles von der Verfolgung des blutdürstigen Lykos und ihre Ermordung durch den wahnsinnigen Vater — in einem Stücke verbunden, als die Absicht des Euripides den Zuhörer durch das ganz Unerwartete und das Umspringen in das Gegentheil des Vorausgesehnen zu überraschen. Man glaubt alle Leiden für Herakles und sein Geschlecht überstanden, als auf Einmal die Göttin des Wahnsinns erscheint, um neues, schlimmeres Unheil zu stiften und den Kindern eben durch den Verderben zu bereiten, der sie eben erst vom Untergange gerettet — ohne allen ersichtlichen Grund, als weil Hera den Helden, der die ihm bis jetzt aufgelegten Arbeiten glücklich bestanden, nicht ruhen lassen will.

Die beiden letzten Stücke haben wir ohne bestimmte äußere Gründe, nur nach der innern Verwandtschaft, an diese Stelle gebracht. Deutlicher zeigen andere Stücke, deren Zeit sich bestimmt ermitteln läßt, welche Gestalt die Tragödie des Euripides von 420 (Olymp. 90) an erhielt. Sie bemüht sich immer mehr das unruhige und verworrene Treiben menschlicher Leidenschaften darzustellen, in welchem mit überraschen-

[1]) In dem Chorgesange, V. 639 ff. *ἁ νεότας μοι φίλον* — besonders in den Worten: *ἔτι τοι γέρων ἀοιδὸς κελαδεῖ μναμοσύναν.* Vgl. damit das 15te Fragm. des Kresphontes, bei Matthiä (*das 9te bei Wagner).

dem Wechsel bald der Eine, bald der Andre die Oberhand hat, die Pläne des Bösen mißlingen, aber auch der Gerechte Trübsal und Noth leiden muß — ohne daß ein tiefer liegender Grund ersichtlich ist, auf welchem alle diese bunten Geschicke der Einzelnen beruhen.

Dies gilt ganz von der Andromache, in welcher zuerst die unglückliche Gemahlin des Hektor, die jetzt eine Sklavin des Neoptolemos ist, von dessen Gemahlin, der eifersüchtigen und grausamen Hermione, und deren Vater, dem Spartaner Menelaos, aufs Härteste bedrängt, dann durch Peleus Auftreten Andromache befreit, Menelaos zum Abzuge genöthigt und Hermione in verzweifelnde Angst gesetzt wird; darauf erscheint Orestes, nimmt die Hermione mit sich fort, die ihm früher verlobt worden, und sinnt auf böse Anschläge gegen ihren Gemahl Neoptolemos; bald kommt auch die Nachricht, wie Neoptolemos in Delphi durch Orestes Ränke seinen Tod gefunden, und Thetis, die als deus ex machina auftritt, vermag nur aus dem Zukünftigen, nicht aus dem Geschehenen, eine Tröstung und Beruhigung herzuleiten, indem sie dem Geschlecht der Andromache die Herrschaft in Molossien, dem Peleus aber ewiges und unvergängliches Leben unter den Seegottheiten verkündet. Wenn hier überhaupt nach einem durchgehenden Thema zu suchen ist, so ist es das Unheil, das eine böse Frau auf vielerlei Weise direct und indirect im Hause stiften kann. Dabei spielen wieder die politischen Verhältnisse eine große Rolle. Die Schlechtgesinnten sind in diesem Drama durchaus Peloponnesier, insbesondere Spartaner; und Euripides ergreift mit unverkennbarer Lust diese Gelegenheit alles Böse herauszusagen, was er gegen die harten und verschlagnen Männer und die zügellosen Weiber von Sparta auf dem Herzen hat. Die Vorwürfe, welche er den Spartanern wegen der Unzuverläßigkeit und Zweideutigkeit ihres Benehmens

macht[1]), scheinen sich besonders auf die Verhandlungen des Jahres 420 (Ol. 89, 4.)[2]) zu beziehn; wonach das Stück im Laufe der 90sten Olympiade aufgeführt zu sein scheint.

Die Troaden, von denen wir bestimmt wissen, daß sie im J. 415 (Ol. 91, 1) aufgeführt worden sind[3]), müssen uns, wie sie sind, unter allen erhaltenen Stücken des Euripides als das regelloseste erscheinen. Sie sind nichts als ein Gemälde der Schrecknisse, die über eine eroberte Stadt einbrechen, der Gräuel, welche übermüthige Sieger ausüben: wobei aber immer Vieles darauf hindeutet, daß die Sieger doch noch unglücklicher seien als die Besiegten. Die Vertheilung der Troischen Frauen unter die Achäer, die prophetische Jungfrau Kassandra zur Buhle des Agamemnon erkoren, dessen Untergang sie vorausweiß, Polyxena dem Opfertode auf dem Grabe Achills geweiht, Astyanax von der Mutter gerissen, um von den Zinnen der Mauern herabgeworfen zu werden, dann der sonderbare Streit der Hekabe und Helena vor Menelaos, der sich zwar stellt, als wolle er die Anstifterin alles Uebels zur strengen Rechenschaft ziehn, aber offenbar im Herzen anderes Sinnes ist und dies verführerische Weib nach seiner Heimat nehmen will, am Schlusse endlich das Schauspiel der brennenden Stadt — sind nichts als einzelne bedeutungsvolle

---

[1]) S. V. 445 ff., besonders λέγοντες ἄλλα μὲν γλώσσῃ, φρονοῦντες δ' ἄλλα.

[2]) Wo Alkibiades die Spartanischen Gesandten durch seine Intriguen dahin vermocht hatte Anderes dem Volke vorzutragen, als sie sollten und wollten — ein Betrug, den damals Niemand durchschaute, Thucyd. V, 45.

[3]) Mit zwei andern Stücken, dem Alexandros und Palamedes, welche ebenfalls aus dem Trojanischen Kriege genommen sind, auch einander in chronologischer Ordnung folgen (denn Alexandros bezog sich auf Paris Wiederfindung vor dem Trojanischen Kriege und Palamedes auf die früheren Zeiten des Krieges selbst), ohne doch eine Trilogie im Sinne des Aeschylos zu bilden.

Bilder, die nach einander aufgerollt und der nachdenkenden Betrachtung hingestellt werden. Das Merkwürdigste aber ist, daß in diesem Stücke der Prolog über das Drama selbst bedeutend hinausgeht und den eigentlichen Schluß des Ganzen enthält, indem darin die Götter, Athena und Poseidon, mit einander ausmachen, die Griechen auf ihrer Rückkehr nach der Heimath durch ein Ungewitter für alle ihre Frevelthaten büßen zu lassen. Die Erfüllung dieser Abrede muß man sich in der That am Schlusse des Drama's hinzudenken, um einen nach der Intention des Dichters befriedigenden Ausgang zu gewinnen. Fast fühlt man sich gedrungen zu vermuthen — und eine Stelle des Aristoteles gibt einer solchen Vermuthung einigen Halt[1]) — daß der Epilog des Stückes verloren gegangen sei, in welchem eine Gottheit, Poseidon oder Athena, als deus ex machina auftrat und den Untergang der Flotte als gegenwärtig vorgehend beschrieb; auch konnte eine optische Fernsicht, wie wir sie in mehren Stücken nachgewiesen haben, das wüthende Meer und die scheiternde Flotte zeigen und dem brennenden Troja ein anderes Bild gegenüberstellen, in welchem erst die in dem Drama entwickelten Gedanken ihren Abschluß und die angeregten sittlichen Forderungen ihre Genugthuung erhielten.

Zunächst lassen wir die Elektra folgen, die offenbar in die Zeit der Sicilischen Expedition gesetzt werden muß[2]). In diesem Stücke geht Euripides unter allen seinen Dramen am

---

[1]) Aristot. Poet. 15. *φανερὸν ὅτι καὶ τὰς λύσεις τῶν μύθων ἐξ αὐτοῦ δεῖ τοῦ μύθου συμβαίνειν, καὶ μὴ, ὥςπερ ἐν τῇ Μηδείᾳ, ἀπὸ μηχανῆς, καὶ ἐν τῇ Ἰλιάδι τὰ περὶ τὸν ἀπόπλουν.* An die epische Ilias ist doch nicht zu denken, und welche Trilogie des Euripides konnte Ilias heißen, als die in der vorigen Anm. angegebene?

[2]) Die Stelle V. 1353, wo die Dioskuren sich vornehmen die Schiffe im Sicilischen Meere zu beschützen, deutet offenbar auf die Flotten, die von Athen nach Sicilien gingen.

Weitesten in dem Bestreben große mythische Thaten ganz in den Kreis des täglichen gemeinen Lebens herabzuziehen. Er bedient sich einer allerdings nicht unwahrscheinlichen Erfindung — daß Aegisth die Elektra an einen schlichten Landmann verheirathet habe, damit ihre Kinder ihm nicht einmal durch Macht und Einfluß Gefahr bringen könnten — um eine Reihe Scenen einer beschränkten, dürftigen Häuslichkeit hervorzuspinnen. Die Königstochter arbeitet sich im häuslichen Geschäfte ab, freilich nicht so sehr aus Noth, als aus Trotz, um zu zeigen, wie übel ihre Mutter mit ihr umgegangen sei; sie macht die sparsame Hausfrau, die ihren Mann ausschilt, daß er zu vornehme Gäste in ihre Hütte geladen habe; nun soll er wenigstens ausgehn, um von einem alten Freunde Essen herbeizuholen; aus dem väterlichen Hause sei ja doch Nichts zu erhalten — und Vieles in diesem Tone. Die Tödtung des Aegisth und der Klytämnestra erscheint dem Euripides als Werk übermäßiger Rachsucht der Geschwister, das sie auch gleich nach der Vollbringung bitterlich bereuen und die Dioskuren selbst, die als dii ex machina erscheinen, als eine unweise That des weisen Gottes Apollon verwerfen.

In der Schlußscene der Elektra[1]) deutet Euripides eine Veränderung im Mythus der Helene an, die er wenig später in einem besondern Stücke, seiner Helena, ausgeführt hat[2]).

---

[1]) V. 1290.

[2]) Die Helena ist zugleich mit der Andromeda aufgeführt (Schol. Ravenn. zu Aristoph. Thesm. 1012); die Andromeda aber 8 Jahre vor Aristophanes Fröschen (Schol. zu den Fröschen 53), welche v. Chr. 405, Ol. 93, 3, gegeben sind. Die Andromeda wird in den Thesmophoriazusen (Ol. 92, 1, 411) als ein im vorigen Jahre gegebenes Stück parodirt; Aristoph. verspottet darin an verschiedenen Stellen auch die Helena. Hiernach kann die Helena nur 412 v. Chr., Ol. 91, 4, gegeben worden sein. Dazu paßt auch die ausführliche Expectoration gegen die Weissager V. 744 ff., die wahrscheinlich durch das Mißlingen der Sicilischen

Die vom Dichter so viel gescholtene Helena ist nun auf Einmal die treueste Gattin, ein Muster von Weiblichkeit, ein höchst edles, sittliches Wesen. Dies wird dadurch ins Werk gesetzt, daß der Dichter eine von Stesichoros[1]) in Schwung gebrachte Vorstellung, daß die Troer und Achäer um ein Trugbild der Helena gestritten hätten, hervorzieht und seinen Zwecken gemäß mit großer Willkühr umbildet. Daran ist natürlich nicht zu denken, daß es dem Euripides mit dieser Vorstellung Ernst gewesen wäre, daß er diese Form der Sage für die ächte und wahre gehalten hätte; er braucht sie nur für die Zwecke seiner Tragödiendichtung und kehrt sehr bald wieder, wie man aus dem Orestes sieht, zu der ihm geläufigeren und bequemeren Behandlung der Helena als eines davongelaufenen schlechten Weibes zurück. Die Helena dreht sich ganz um die Befreiung dieser Heroine aus Aegypten, dessen junger Beherrscher sie mit Gewalt zur Ehe mit ihm zwingen will, und zwar durch ihre eignen klugen Anschläge, zu denen Menelaos bloß die ausführende Hand bietet. Das Aegyptische Land und Volk, welches freilich in den meisten Stücken sehr gräcisirt wird, bietet der Vorstellung einen interessanten Hintergrund; die prophetische, schicksalskundige, priesterlich reine und doch so menschlich mitfühlende Jungfrau Theonoe, die Schwester des Königs, welche über die Pläne des Gatten wie eine schützende Gottheit waltet, ist gewiß eine sehr schöne und großartige Erfindung des Dichters.

Wie Euripides in diesem Stücke den Mythus der Helena behandelt, hat er eine unverkennbare Aehnlichkeit mit der Handlung der Iphigeneia in Taurien, nur daß in diesem Stücke der antike Dichter keinen Gebrauch von dem Motive

---

Expedition veranlaßt worden ist, zu der (nach Thucydides und Aristophanes) die Weissager Athens das Volk besonders getrieben hatten.

[1]) Darüber s. Cap. 14.

der Liebe gemacht hat, da Thoas schon durch die Religion hinlänglich getrieben ist die Priesterin der Taurischen Artemis und die ihr zum Opfer bestimmten Fremden nicht entfliehen zu lassen. Auch aus Gründen, die in der metrischen Form der Chorgesänge liegen, möchte die Taurische Iphigeneia ungefähr in diese Zeit (um Ol. 92) gesetzt werden müssen. Das Bemühen des Dichters geht in diesem Stücke hauptsächlich auf eine kunstreiche Anlage der Handlung, eine überraschende und zugleich natürliche Herbeiführung der Wiedererkennug unter den Geschwistern Iphigenie und Orest, und einen unter den gegebenen Umständen ausführbaren, alle Schwierigkeiten und Gefahren berechnenden Plan der Flucht. Jedoch hat das Drama auch noch andre Schönheiten, und zwar von einer Art, die bei Euripides selten ist, in der edlen Haltung und dem sittlichen Werthe aller Charaktere. Iphigeneia erscheint als ein reines, jungfräuliches Wesen, das den Barbaren Ehrfurcht gebietet; die Liebe zur Heimath und die Ueberzeugung den Willen der Götter zu erfüllen treibt sie allein zur Flucht und entschuldigt, nach Griechischen Ansichten, vollkommen den dem guten Thoas gespielten Betrug. Auch hat der Dichter dafür gesorgt dies edle Bild uns nicht durch den widrigen Zusatz einer menschenschlachtenden Opferpriesterin zu verderben; sie soll nur vor dem Tempel die Opfer durch Besprengung weihen, Andre im Tempel sie tödten[1]); auch hat das Schicksal es gefügt, daß bis jetzt kein Grieche zum Opfer an dies Gestade getrieben worden ist[2]); mit ihrer Flucht aber ändert sich der Ritus des wirklichen Opfers in eine symbolische Vorstellung[3]), worin die Hellenische Humanität einen Triumph feiert über den religiösen Fanatismus der Barbarenvölker. Noch

[1]) V. 610 ff.

[2]) V. 250 ff. (*Dagegen spricht V. 337—340. Zu V. 250 vgl. Hermanns Erklärurg.) [3]) V. 1427 ff.

anziehender und rührender ist das Verhältniß des Orestes und Pylades, indem hier mehr als in irgend einem andern Stücke die Freundschaft verherrlicht wird; die Scene, in welcher die Freunde streiten, wer von ihnen dem Opfertode verfallen, wer nach der Heimat sich retten soll, ist rührend, ohne daß der Dichter es auf die Thränen der Zuschauer abgesehen hat. Nach unserm Gefühl freilich gibt Pylades zu bald dem Dringen des Freundes nach, theils weil die Gründe des Orestes ihn eben wirklich überzeugen, theils weil er als der gläubigere Verehrer des Delphischen Apollo immer noch die Hoffnung hat, daß die Orakel des Gottes sie beide retten werden: wir verlangen indeß auch in solchen Fällen eine schwärmerische Hingebung des Gemüths an die eine Idee, in welcher kein Gedanke aufkommen kann, als Rettung des Freundes; während das aus festerem Stoffe gebildete Gemüth des Alterthums, in dem mehr derbe Natürlichkeit ist, sich nicht so ganz aus dem Gleichgewicht ziehen läßt und neben der Liebe zum Freunde die Augen offen behält für alle andern Pflichten und Güter des Lebens.

Einen merkwürdigen Contrast mit der Taurischen Iphigenie macht der Orest des Euripides, der Ol. 92, 4, v. Chr. 408, aufgeführt und also von dem genannten Drama der Zeit nach nicht so weit entfernt ist. Die alten Grammatiker bemerken, daß das Stück auf der Bühne großen Eindruck gemacht habe, aber in den Charakteren am Wenigsten tauge, indem alle Personen, außer Pylades, schlechte Menschen seien[1]); auch falle die Katastrophe in das Komische. Euripides scheint es hier recht darauf angelegt zu haben ein wildes Chaos egoi-

[1]) Dabei haben auch die Alten auf die Zeitbeziehungen aufmerksam gemacht, die im Charakter des Menelaos auf das Schwankende und Unzuverläßige in dem damaligen Benehmen Spartas lagen, s. zu V. 371. 772. 903.

stischer Leidenschaften darzustellen, aus denen sich gar kein Ausgang öffnen will. Orestes soll wegen des Muttermordes nach dem Spruche eines Argivischen Gerichts getödtet werden und wird von Menelaos, auf den er seine Hoffnung gesetzt, aus Feigheit und Eigennutz im Stiche gelassen; aus Wuth darüber will er vor seinem Tode noch an der Quelle aller Uebel, der Helena, die aus Furcht vor den Argivern sich im Hause verborgen hält, Rache nehmen, und da diese wunderbarer Weise zum Aether entschwindet, bedroht er ihre Tochter Hermione mit dem Tode, wenn Menelaos ihm nicht verzeihen und ihn retten volle; da erscheint Apollon, befiehlt ihm dieselbe Jungfrau, gegen deren Nacken er das Schwert gezückt hat, zur Gattin zu nehmen und verheißt ihm Rettung von dem Fluche des Muttermordes. So wird der Knoten äußerlich gelöst, oder vielmehr zerhauen, ohne daß eine Lösung der innern Verwickelungen, der sittlichen Fragen, worauf die Tragödie führt, eine Reinigung der Leidenschaften durch sich selbst, wie sie das Ziel der Tragödie im wahren Sinne des Worts war, nur versucht oder angedeutet wird. Im geraden Widerspruche damit macht ein solches Drama den Eindruck einer trostlosen Verworrenheit der menschlichen Bestrebungen und Verhältnisse.

Nicht viel später sind die Phönissen, nach sicherm Zeugnisse eines der letzten Stücke, die Euripides in Athen aufgeführt[1]), aber seinem Werthe nach gewiß keins der geringsten. Ueberhaupt würde man seine Blicke sehr anstrengen müssen, um in den letzten Stücken des greisen Euripides Spuren von Altersschwäche zu entdecken; es scheint, daß diese im Ganzen die Dichter des Alterthums kaum berührt hat. Die Phönissen haben große Schönheiten, wie die prachtvolle Scene im Anfange, wo Antigone mit dem alten Diener von dem Thurme

---

[1]) Schol. zu Aristoph. Fröschen 53.

des Palastes herab auf das Heer der sieben Helden schaut, Polyneikes Auftreten in dem feindlichen Theben; auch die Episode mit dem Menökeus dürfte man hierher rechnen, wenn sie nicht bloß eine Wiederholung der Scenen aus den Herakliden wäre, die sich auf die Makaria beziehn; auch hat Euripides dies Motiv der freiwilligen Hingebung zum Opfer zu sehr in Anspruch genommen, um eine gewaltsame Rührung hervorzubringen. Aber bei allen Schönheiten im Einzelnen und bei allem Reichthume des Stoffes, der außer dem Untergange der feindlichen Brüder auch die Verstoßung des Oedipus und den doppelten Helden-Entschluß der Antigone, den Bruder zu bestatten und den ausgestoßenen blinden Vater zu begleiten[1]), in sich begreift — fehlt auch hier die innere Einheit und harmonische Wirkung, wie sie nur aus einer aus der Tiefe des Gemüthes entsprossenen und in der Wärme des Gefühls gereiften Idee hervorgehen kann.

Drei Stücke, von denen wir zwei noch haben, hat erst der jüngere Euripides, ein Sohn oder wahrscheinlicher Neffe des berühmten Tragikers, nach dem Tode seines Oheims, als neue Stücke bei den großen Dionysien aufgeführt, die Iphigeneia von Aulis, das verlorne Stück Alkmäon[2]) und die Bacchen. Von diesen Stücken hat Euripides die Bacchen, soviel wir sehen können, selbst vollendet, aber nicht unmittelbar für Athen, sondern für eine Aufführung in Macedonien. Euripides hielt sich nämlich in den letzten Jahren seines Lebens (in denen das Athenische Volk schon schwer unter der Last des Peloponnesischen Kriegs seufzte) bei dem Macedonischen Herrscher Archelaos auf, der zwar keineswegs ein sittlich edler,

---

[1]) Wovon man nicht recht sieht, wie es der Antigone möglich gewesen beides zugleich auszuführen.

[2]) Nämlich den Ἀλκμαίων διὰ Κορίνθου; denn den Ἀλκμαίων διὰ Ψωφῖδος hatte Eurip. zugleich mit der Alkestis aufgeführt.

aber ein staatskluger Regent und sein Land zu civilisiren sehr bemüht war und einen bedeutenden Kreis Griechischer Dichter und Musiker an seinem Hofe versammelt hatte. Daß Euripides hier seinen Tod und sein Grab fand, ist die herrschende Ueberlieferung des Alterthums. Dort in Macedonien herrschte Bacchusdienst; besonders in Pierien am Olympus, wo später Alexanders Mutter, Olympias, mit den Mimallonen und Klodonen umherschweifte; Archelaos mag hier dem Bacchus Feste mit dramatischen Spielen gefeiert haben[1]); dabei sind die Bacchen zuerst gegeben worden. Darauf deuten die Worte des Chors[2]): „Seliges Pierien, dich ehrt Bacchus und wird kommen, um in dir mit bacchischer Festlust zu tanzen; er wird seine Mänaden über den schnellströmenden Axios und den segenspendenden Lydias führen" — Flüsse, die Euripides schwerlich so gefeiert haben würde, wenn nicht zwischen ihnen die Residenz der Macedonischen Könige, Pella, gelegen hätte, von wo der Hof des Königs nach Pierien gekommen sein mag, um da diese dramatischen Spiele mitzufeiern.

Die Bacchen, welche den Mythus von Pentheus ausführen, der für den Versuch der Dionysischen Feier den Eingang in Theben zu verwehren furchtbar bestraft wird, und uns von dem leidenschaftlichen und schwärmerischen Wesen dieses Cultus eine lebendigere und umfassendere Schilderung vorführen, als irgend ein anderes Werk des Alterthums — geben zugleich merkwürdige Aufschlüsse in Bezug auf Euripides Meinungen über göttliche Dinge in seiner letzten Lebenszeit. Er erscheint darin gleichsam zum positiven Glauben bekehrt, oder — um es genauer zu bestimmen — überzeugt, daß sich das Vernünfteln der Menschen nicht gegen die Religion richten

---

1) Wie er auch zu Dion in Pierien dem Zeus und den Musen scenische Wettkämpfe aufführen ließ. Diod. Sic. XVII, 16. Wesseling zu XVI. 56.

2) V. 566.

müsse, daß die väterlichen Ueberlieferungen, welche so alt wie die Zeit sind, kein Verstand umstürzen könne, daß die Weisheit, welche die Religion antaste, eine schlechte Weisheit sei und dgl.[1]): Lehren, welche theils in den Reden der Greise Kadmos und Teiresias mit einer besondern Eindringlichkeit ausgeführt werden, theils der ganzen Anlage des Stücks zum Grunde liegen: wiewohl freilich Euripides — schwankend wie er in solchen Dingen zu sein pflegt — in demselben Stücke sich doch wieder angelegen sein läßt den anstößigen Mythus von der Geburt des Bacchus aus dem Schenkel des Zeus durch ein vorausgesetztes Mißverständniß eines Wortes (auf eine in der That sehr frostige Weise) wegzuerklären[2]).

Anders ist es mit der Iphigeneia von Aulis, die uns offenbar nicht in so vollständiger Gestalt aus Euripides Händen zugekommen ist. In ihren wirklich ächten und ursprünglichen Theilen ist die Iphigenie eins der trefflichsten Stücke des Dichters, und wir möchten sie wegen des großen Gedankens, der in ihr durchgeführt wird, den Werken seiner besten Zeit, einer Medea, Hekabe, gleichsetzen. Dieser Gedanke ist, daß ein reiner hoher Sinn, wie ihn das edle Mädchen Iphigeneia trägt, allein den Ausweg zu finden vermag aus allen Verwickelungen, welche die sich bekämpfenden und durchkreuzenden Leidenschaften und Bemühungen gewaltiger, kluger und tapfrer Männer herbeigeführt haben. Euripides hat in diesem Stücke durch die fruchtlosen Bemühungen des Agamemnon sein Kind zu retten, die zu späte Rührung des Menelaos, Achilles stolzes und muthiges Erbieten die ihm bestimmte Braut dem Tode zu entreißen und gegen das ganze Heer zu vertheidigen, die Spannung so zu nähren und zu steigern ge=

[1]) S. V. 210. οὐδὲν σοφιζόμεσθα τοῖσι δαίμοσιν und die ff., V. 1257. μὴ σοφοῖς χαίρειν κακοῖς.

[2]) Durch die Verwechselung von μηρός und ὅμηρος, V. 292.

wußt, daß der freie Entschluß der Iphigeneia als die Lösung eines sehr verwickelten Knotens, wie ihn sonst bei Euripides nur die Götter lösen können, erscheint und im vollsten Lichte einer göttlich erhabnen That glänzt. Aber leider ist dieses treffliche Werk durch eine Reihe eingeschobner sehr matter und in Form und Inhalt dürftiger Stellen verunstaltet[1]). Wir wissen nicht, ob wir von dem jüngern Euripides zu schlecht urtheilen, wenn wir sie als Zuthaten ansehn, durch welche dieser das Stück vor der Aufführung vervollständigte; freilich müßten wir dann annehmen, daß die tragische Poesie nach dem Tode der großen Tragiker sehr bald ganz gesunken sei. Die Frage ist um so schwieriger zu beantworten, da es im Alterthume auch einen ganz andern Epilog zu der Iphigeneia in Aulis gab[2]). Es ist wohl möglich, ja wahrscheinlich, daß dies der vom jüngern Euripides hinzugefügte war, während in andern Abschriften die ächten Stücke allein fortgepflanzt waren und erst in späterer Zeit, wo die Poesie sehr gesunken war, auf die Weise ergänzt wurden, wie wir es jetzt lesen.

Wir haben bei der Menge und Verschiedenartigkeit der Dramen, die uns von Euripides noch erhalten sind, nicht nöthig gehabt bei der Charakteristik des Dichters auf die verlornen Stücke Rücksicht zu nehmen: wiewohl allerdings nach Aristophanes kritischen Angriffen und andern Mittheilungen des Alterthums unter diesen Stücken manche gewesen sein müssen, in denen die fehlerhaften Manieren des Dichters noch greller hervortraten, wie das Streben durch äußere Ausstattung, zerlumpte Bekleidung u. dergl. zu rühren in dem Bettler-Helden

[1]) Dazu gehören wohl die Parodos des Chors großentheils und der Epilogos. Vgl. H. Bartsch de Eurip. Iphig. Aul. Vratisl. 1837 (rec. in d. Zeitschr. f. Alterthumswissensch. 1838, Nr. 23 v. C. Müller) und H. Zirndorfer de Eurip. Iphig. Aul. Marburgi 1838.

[2]) Nach der vielbesprochenen Stelle in Aelians Hist. Animal. VII, 39.

Telephos[1]), die prunkenden Spielereien in den lyrischen Partieen in der Andromeda, das philosophische, aufgeklärte Räsonniren in der „weisen Melanippe". An Speculationen über die Natur und die menschliche Seele waren besonders der Chrysipp und Peirithoos reich, an sophistischen Räsonnements über die Entstehung der Religionen der Sisyphos; die beiden letzteren Stücke wurden indeß vielleicht mit größerem Rechte dem von Sophisten und Sokrates gebildeten Kritias, dem bekannten Staatsmann, zugeschrieben[2]).

Die Vorliebe des spätern Alterthums für Euripides hat bewirkt, daß sich auch nur von ihm ein Drama Satyrikon erhalten hat, wiewohl er in der Gattung sich sonst eben nicht hervorgethan hat, der Kyklops — interessant als Beispiel dieser Art von Poesie, für welche die Fabel von Polyphem ganz geschaffen ist, aber ohne die geniale Erfindungsgabe, die wir von einem Satyrdrama des Aeschylos erwarten müßten.

Euripides starb wahrscheinlich im Jahre 407, Olymp. 93, 2, obgleich die Alten auch das folgende Jahr angeben.

[1]) An diesem Stücke änderte auch Euripides hernach Manches — nur nicht etwa wegen der Spöttereien in Aristophanes Fröschen, wie man nach Eustath. zur Ilias XVI, p. 1084 glauben könnte — denn diese erlebte er bekanntlich nicht mehr. Euripides hat überhaupt seine Stücke öfter umgearbeitet, wie vom Hippolytos bekannt ist. Im ersten Hippol. war die Phädra eine viel ärgere Buhlerin.

[2]) Den Rhesos haben wir hierbei ganz übergangen; denn wiewohl es einen Rhesos des Euripides gab, den Attius in der Nyctegersie nachgeahmt zu haben scheint, trägt doch der erhaltene gar keinen Euripideischen Charakter und schließt sich auch als Nachahmung mehr an Aeschylos und Sophokles, als an Euripides, an. Er gehört wahrscheinlich der spätern Athenischen Tragödie an, vielleicht der Schule des Philokles; denn daß er aus Athen stammt, ist nach V. 944 nicht zu bezweifeln. Die Scene, wo Paris auftritt in dem Moment, in dem Diomed und Odysseus die Bühne verlassen, während Athene noch gegenwärtig bleibt, verlangt vier Schauspieler: welches auch als Argument für eine spätere Abfassung gebraucht werden kann.

Sophokles trauerte mit allen Athenern um ihn und führte seine Schauspieler unbekränzt zum tragischen Wettkampfe. Dies muß sich bei den dramatischen Spielen im Winter von 407 auf 406 begeben haben; er selbst starb bald darauf, gegen das Frühjahr 406 (93,2), wofern den Erzählungen der Alten, die seinen Tod mit dem Feste der Choen in Verbindung setzen, Glauben zu schenken ist.

Sechsundzwanzigstes Capitel.

Die übrigen Tragiker.

Wir können uns glücklich preisen in der Gattung der Tragödie noch Hauptwerke von den Dichtern zu besitzen, die ihre Zeitgenossen, die das gesammte Alterthum mit entschiedner Einstimmigkeit als die Hauptdichter der Art, als die Heroen der tragischen Bühne ansah. Aeschylos, Sophokles, Euripides sind die immer wiederkehrenden Namen, wenn von der Höhe die Rede ist, welche die tragische Poesie in Athen erreicht; der Staat selbst zeichnete sie durch Veranstaltungen aus ihre Werke rein und unverfälscht zu erhalten und vor den Entstellungen durch Willkühr der Schauspieler zu schützen[1]); sie wurden bald noch mehr gelesen als im Theater gehört und gingen ganz in Fleisch und Blut des Alterthums über.

Ihre Zeitgenossen unter den Tragikern dürfen wir uns großentheils auch nicht als unbedeutende Dichter denken, da sie neben ihnen die Bühne behaupteten und nicht eben selten auch tragische Kränze gewannen. Doch mögen ihre einzelnen Productionen auch zum Theil so glücklich und gelungen gewe-

[1]) Dahin zielt das Psephisma des Lykurgos.

sen sein, daß sie den vollen Beifall des Publikums verdienten: der Charakter dieser Dichter im Ganzen muß nicht die Tiefe, ihr Geist nicht die kraftvolle Eigenthümlichkeit gehabt haben, wie sie den drei großen Tragikern zukommt. Ihre Werke müßten sonst auch bei der Nachwelt ein größeres Ansehn behauptet haben und häufiger gelesen worden sein.

Einer der älteren war Neophron von Sikyon, wenn Euripides Medea zum Theil einem Stücke von ihm nachgebildet worden ist[1]); er muß von einem jüngern Neophron in Alexanders Zeit unterschieden werden.

Ion von Chios lebte in der Zeit des Aeschylos und Kimon — über welche er sich in seinen Bruchstücken äußert — in Athen. Ein sehr umfassender Schriftsteller, und, was im Alterthume selten gefunden wird, zugleich in Prosa und in Versen. Er schrieb Geschichte in Herodots Dialekt und Stil; er dichtete Elegieen[2]) und lyrische Poesieen verschiedener Art. Als Tragiker trat er erst auf, als Aeschylos gestorben war, Ol. 82; es scheint, daß er den Platz desselben auf der Bühne auszufüllen sich bestrebte. Seine Dramen waren zum großen Theil ihrem Stoffe nach aus Homer genommen; sie mögen, wie die Aeschylischen, zu Trilogieen verbunden gewesen sein, jedoch gestatten die geringen Ueberreste[3]) keine nähere Nachweisung des Zusammenhangs dieser trilogischen Compositionen. Correct und sorgfältig in der Ausführung ermangelten seine Productionen jenes höhern Schwungs, der den genialen Dichter charakterisirt[4]) und erkennen läßt.

---

[1]) S. die Diaskalie zu Euripides Medea (wo γενναιοφρόνως διασκευάσας wohl am besten in τὴν Νεόφρονος verwandelt wird) und Diogen. Laërt. II, 134.

[2]) S. Cap. 10.

[3]) Ionis Chii fragnenta collegit Car. Nieberding. Lips. 1836.

[4]) Longin. περὶ ὕψους 33.

Aristarchos trat im J. 454, Ol. 81, 2. auf; und zwar, nach einer schon oben[1]) mitgetheilten Nachricht, zuerst mit längern Tragödieen von dem Maßstabe, wie Sophokles und Euripides ihn hernach beobachteten. Einige seiner Tragödien, namentlich sein Achill, haben durch Ennius Nachbildungen eine späte Berühmheit erlangt.

Achäos aus Eretria, trat um Ol. 83 in Athen mit vielen Dramen auf, wiewohl er nur einmal den Preis erhielt. Ihm scheint eine gewisse Künstlichkeit eigen gewesen zu sein; die Bruchstücke seiner Stücke[2]) enthalten viel seltene Mythologie; und von seinem Ausdrucke erfahren wir, daß er leicht ins Geschraubte und Dunkle überschweifte. Doch läßt sich bei solchen Eigenschaften wohl begreifen, wie manche Kunstrichter des Alterthums ihn für den vorzüglichsten Dichter des Satyrdrama's nach Aeschylos halten konnten; bei dessen Erfindungen es oft nicht ohne gewisse seltsame Combinationen sowie im Ausdruck nicht ohne gesuchte Witzeleien abgehen konnte.

Karkinos mit seinen Söhnen bildet eine tragische Familie, die uns durch Aristophanes Verhöhnung bekannt geworden. Der Vater war tragischer Dichter, die Söhne traten als Chortänzer in den Stücken des Vaters auf; nur einer von ihnen, Xenokles, widmete sich ebenfalls der poetischen Laufbahn. So viel man aus einigen Andeutungen errathen kann, hatten Vater und Sohn eine gewisse alterthümliche Härte in ihrer poetischen Darstellung. Doch überwand Xenokles mit seiner tragischen Trilogie: Oedipus, Lykaon, Bacchä und dem Satyrspiele Athamas, den Euripides in den Stücken, zu welchen die Troaden gehörten. Von dem Athener Karkinos ist ein jüngerer Tragiker desselben Namens aus Agrigent zu unterscheiden.

---

1) Cap. 21.

2) Achaei Eretriensis fragmenta coll. Urlichs. Bonnae 1834. De Aethone satyr. Achaei Eretr. scrips. E. Mueller. Ratibor. 1837.

Ein sehr eigenthümlicher Geist war Agathon, der Ol. 90, 4, v. Chr. 416, als junger Mann zuerst mit einer Tragödie auftrat und seine reiferen Mannesjahre bei Archelaos in Macedonien zubrachte, an dessen Hofe er gegen 400, Ol. 94, 4, starb. Sein absonderliches Wesen hat sowohl dem Aristophanes (besonders in den Thesmophoriazusen) wie dem Plato (im Symposion) zu Schilderungen gedient, in denen man den ganzen Menschen leibhaft vor sich sieht. Von Natur nach der Bildung seines Körpers und Geistes weich und zärtlich gestimmt gab er sich ganz dieser Gefühlsweise hin und kokettirte mit einer gewissen Anmuth und Sanftheit, die er in Alles, was er vornahm, zu legen suchte. Die Lyrik seiner Tragödien war ein liebliches, sich einschmeichelndes, aber die Seele nirgends tief ergreifendes Spiel mit heitren Gedanken und freundlichen Bildern. In diesem Sinne hatte auch Agathon sich die neuen Künste angeeignet, durch welche damals die Sophisten, insbesondere Gorgias, das Athenische Publikum in so hohem Maße anzogen. Er nahm von Gorgias das pikante Spiel mit Gedanken, welches dem Hörer den Schein einer ganz neuen Einsicht gewährt[1]), und schmückte seine Rede mit Gegen- und Gleichsätzen (Antitheta und Parisa), durch welche der Satzbau eine gewisse symmetrische Regelmäßigkeit erhielt, welche damals dem herrschenden Geschmacke ungemein zusagte. Bei alle dem würde der Besitz eines so originellen Drama's, wie Agathons „Blume" gewesen sein muß, von großem Werthe für uns sein.

Noch weichlicher war die Poesie eines Dichters, den Kra-

[1]) Wie in dem Beispiel bei Aristot. Rhetor. II, 24, 10: „Wohl dürfte man gerade das wahrscheinlich nennen, daß sich für die Menschen viel nicht Wahrscheinliches ereigne." *Vgl. De Agathonis poëtae tragici vita et poësi scr. R. Reichardt. Ratibor 1853.

tinos der Komiker nur den Sohn des Kleomachos nennt[1]). Der Archont, sagt er, hatte ihm vor Sophokles einen tragischen Chor zugebilligt, ihm, der nicht werth sei einen Chor für das weinerliche, üppige Weiberfest der Adonien mit Gesängen auszustatten. Er vergleicht seinen Chor, der in weichen Lydischen Melodieen entsprechende Gedanken und Empfindungen ausdrückte, mit üppigen Lydischen Weibern, die zu jedem buhlerischen Dienste bereit waren. Es scheint, daß derselbe Dichter, der wahrscheinlich Kleomenes hieß, auch Liebeslieder in lyrischer Form dichtete und den Charakter derselben auf die tragische Poesie übertrug.

Um diese Zeit erfreute sich die tragische Bühne eines großen Zudrangs von Dichtern, der aber mit Richten auf einen Fortschritt in der Kunst der tragischen Poesie schließen läßt. Aristophanes spricht von Tausenden von Tragödien dichtenden „Jüngelchen", die noch um Vieles geschwätziger als Euripides waren; er nennt ihre Dichtungen Musenhaine der Schwalben, indem er ihr kleinliches und unbedeutendes belletristisches Treiben mit dem Gezwitscher der Schwalben vergleicht[2]); meist begnügten sich auch diese dilettantischen Liebhaber der Poesie mit der Genugthuung sich einmal vor dem Volke als tragischer Dichter gezeigt zu haben. Das Tragödien-Dichten war so beliebt, daß wir Männer von den verschiedenartigsten Beschäftigungen und Geistesrichtungen als Bühnen-Dichter finden, wie Kritias, den oligarchischen Staatsmann, und Diony-

[1]) Nach der schwierigen Stelle des Athenäos XIV, p. 638, wo nach ὁ Κλεομάχου auch τῷ Κλεομάχου zu schreiben sein wird, das Gegentheil ist unwahrscheinlicher. Gnesippos kann dieser Dichter schwerlich sein, den Athenäos ausdrücklich einen Dichter scherzhafter Liederchen genannt hatte. Auf jeden Fall muß man mit Casaubonus eine Lücke vor σκώπτει annehmen, und es ist wahrscheinlich, daß darin der mit Gnesipp verbundene Kleomenes näher bezeichnet worden ist.

[2]) Aristoph. Frösche 89 ff.: Χελιδόνων μουσεῖα.

sios den ersten, den Tyrannen von Syrakus, der oft in Athen als Preisbewerber auftrat und noch kurz vor seinem Tode das Vergnügen hatte in diesem Wettkampfe gekrönt zu werden. Solche Männer benutzten die Tragödien gern in der Weise, die Euripides eingeführt hatte, um Räsonnements über den Staat und andere Interessen der Gesellschaft auf eine unverdächtige Weise vor das Publicum bringen zu können. In dem Sisyphos, der wohl mit größerem Rechte dem Kritias als dem Euripides zugeschrieben wurde[1]), wurde die böse Lehre der Sophisten entwickelt, daß die Religion eine Veranstaltung von Politikern der Vorzeit sei, um den Zwang der Gesetze durch die Furcht vor den Göttern zu ergänzen; und von Dionysios wissen wir, daß er gegen Plato's Ideen vom Staat ein Drama schrieb, welches eine Tragödie hieß, aber mehr den Charakter einer Komödie hatte. Auch Platon hatte bekanntlich in seiner Jugend eine tragische Tetralogie verfaßt, die er indeß dem Vulcan opferte, als er sich überzeugte, daß die dramatische Poesie nicht sein Beruf sei. Dagegen war unter der Gegenpartei, den Anklägern des Sokrates, Meletos nicht Philosoph, sondern Tragiker von Profession und bekämpfte den großen Weisen im Interesse der Dichter seiner Zeit.

Die tragische Poesie über die Lebenszeit der großen Meister fortzupflanzen, dazu trugen ein Bedeutendes die Famlien dieser Dichter selbst bei. Da die dramatische Poesie bei den Hauptdichtern, die sich Jahr für Jahr mit dem Einüben tragischer Chöre beschäftigen, nicht bloß innerer Beruf, sondern auch äußeres Lebensgeschäft war: so ist nicht zu verwundern, daß sie auch noch in diesen Zeiten, wie andre Geschäfte und Hantirungen, auf Sohn und Enkel vererbt wurde. An Aeschylos knüpft sich eine zahlreiche, durch mehre Geschlechter

[1]) Vgl. oben Cap. 25.

blühende Succession von Tragikern[1]); sein Sohn Euphorion führte theils Stücke des Vaters auf, die noch nicht gegeben worden waren, theils eigne, und überwand im tragischen Wettkampfe sowohl Sophokles wie Euripides, so wie Philokles, Aeschylos Schwestersohn, selbst über Sophokles König Oedipus den Preis erhielt: eine Tragödie, die wir für unübertrefflich erklären würden. Philokles muß wohl noch viel von der Art seines Oheims an sich gehabt haben; seine Tetralogie Pandionis wird die Schicksale der Prokne und Philomele in einer zusammenhängenden Reihe von Dramen ganz nach Aeschylos Muster entwickelt haben, und daß ihm eine gewisse Herbigkeit[2]) vorgeworfen wird, kann auch eine Folge der Nachahmung des strengern Stils der alten Tragiker gewesen sein. Philokles Sohn Morsimos scheint der Familie wenig

---

[1]) Zur deutlichen Uebersicht geben wir hier einen Stammbaum der ganzen Familie, besonders nach Boeckh tragoed. Graecae princ., p. 32, und Clinton Fast. Hell., p. XXXVI. ed. Krueger, und sonst:

Euphorion
|
Aeschylus, seine Schwester ∪ Philopeithes
|
Euphorion. Bion. — Philokles.
|
Morsimos.
|
Astydamas.
|
Philokles II. Astydamas II.

Auch Bion war nach Suidas ein Tragiker. Philokles muß schon vor dem Peloponnesischen Kriege geblüht haben, da sein Sohn Morsimos als Tragiker bereits in Aristophanes Rittern (Ol. 88, 4, 424.) und Frieden (Ol. 90, 1, 419.) verspottet wird und Astydamas schon Ol. 95, 2, v. Chr. 398, als Tragiker auftrat.

[2]) πικρία, Schol. Aristoph. Vögel 284. Suidas v. Φιλοκλῆς. Er bekam davon den Beinamen Ἁλμίων und χολή, Salzlake und Galle.

Ehre gemacht zu haben; aber zu neuem Glanze gelangt sie, nach dem Peloponnesischen Kriege, durch Astydamas, der zweihundert- und vierzig Stücke dichtete und funfzehn Siege gewann. Man sieht aus diesen Zahlen, daß er zu seiner Zeit das Attische Publikum ziemlich alle Jahre, an den Lenäen und großen Dionysien, mit neuen Tetralogieen versorgte und unter vier Wettkämpfen im Durchschnitt einmal siegte[1]).

Aus Sophokles Familie war Jophon schon neben dem Vater als tragischer Dichter thätig und angesehn; Aristophanes betrachtet ihn nach dem Tode der beiden Meister als die einzige Stütze der tragischen Bühne. Doch wissen wir nicht, wie die Folge-Zeit die zweifelnde Frage des Komikers beantwortet haben mag, ob Jophon auch ohne Sophokles, der ihn bisher geleitet und berathen hatte, Gleiches zu leisten im Stande sein werde. Dagegen trat einige Jahre später der jüngere Sophokles, der Enkel des großen, zuerst mit der Erbschaft, die ihm der Großvater von nicht aufgeführten Dramen hinterlassen, und bald mit eignen Stücken auf. Da er zwölf Preise gewann, muß er zu den fruchtbarsten Dichtern dieser Zeit gehört haben; er war ohne Zweifel der bedeutendste Rival des Aeschyleers Astydamas.

Auch ein jüngerer Euripides glänzte neben diesen Nachfolgern der beiden andern Tragiker. Er steht zu seinem Oheim ganz in dem Verhältniß, wie Euphorion zu Aeschylos, Sophokles der Enkel zu seinem Großvater; er bringt Stücke

[1]) Das Athenische Volk ehrte ihn zuerst aus Aeschylos Familie mit einer ehernen Statue (Ἀστύδαμαντα πρῶτον τῶν περὶ Αἰσχύλον ἐτίμησαν εἰκόνι χαλκῇ), was Diog. Laert. II, 5, 43. als ein Beispiel ungerechter Vertheilung von Ehrenbezeigungen anführt: nicht mit völligem Rechte; denn Astydamas fällt in die Zeit, wo der Gebrauch der Ehrenstatuen in Athen erst aufkommt. Die Statuen der ältern Dichter, die man später in Athen zeigte, sind ihnen erst nachträglich gesetzt worden. Man hat jene Stelle mit Unrecht verdächtigt und geändert.

seines berühmteren Vorfahren auf die Bühne und versucht sich alsdann in eignen Leistungen.

Neben diesen Nachfolgern der großen Tragiker treten einige andere Individuen hervor, in denen die Zeitrichtungen, die gewiß auch auf jene nicht ohne Einfluß geblieben sind, sich bestimmter beobachten lassen. Die tragische Poesie erscheint in ihnen nicht mehr unabhängig, ihren eignen Zwecken und Gesetzen folgend, sondern abhängig von dem Geiste, der sich in andern Gattungen der Literatur entwickelt hatte. Besonders waren die damalige Lyrik und die Rhetorik von großem Einfluß auf die Tragödie dieser Zeit.

Die Lyrik der Zeit werden wir später (Cap. 30) zu charakterisiren suchen; hier nur die allgemeine Bemerkung, daß in ihr die Macht der Ideen und Gefühle immer schwächer wurde und die davon früher beherrschten Mittel der Darstellung sich unabhängig machten; sie zerfährt in ein Jagen nach einzelnen Reizen, in ein üppiges sinnliches Spiel, und verliert darüber ganz den Zweck geistiger Erhebung und Veredlung der Empfindung aus den Augen.

Wie sehr Chäremon, der um Ol. 100, v. Chr. 380, blühte, von diesem Geiste der damaligen Lyrik ergriffen war, geht aus Allem hervor, was wir von ihm hören. Die damaligen Dithyrambiker gingen in ihren Gesängen schnell aus einer Ton- und Rhythmenart in die andre über und opferten die Einheit des Charakters dem Streben nach malerischer Mannigfaltigkeit des Ausdrucks. Darin ging Chäremon am Weitesten, der in seinem Kentauros nach Aristoteles alle Versmaße mischte; was eine halb lyrische Behandlung eines epischen Gegenstands voraussetzt[1]. Seine Dramen waren reich

---

[1]) Aristoteles Poet. 1. nennt ihn eine μικτὴ ῥαψῳδία; es muß also doch wohl das Epische zum Grunde gelegen haben. Bei Athenäus XIII, p. 608 heißt er ein δρᾶμα πολύμετρον.

an Beschreibungen, die nicht — wie bei den alten Tragikern durchaus — zur Sache gehörten, indem sie die Lage, das Verhältniß, die That einer handelnden Person in ein helleres Licht setzten, sondern aus bloßer Lust an der Ausmalung sinnlich anziehender Gegenstände hervorgingen. Kein Tragiker war so reich, wie Chäremon, an reizenden Schilderungen weiblicher Schönheit — worin die Muse der großen Tragiker sehr enthaltsam und keusch ist —, nur seine Leidenschaft für die farbige und duftende Mannigfaltigkeit in Blumen hält damit das Gleichgewicht[1]*. Die Tragödie hört dadurch auf ein eigentliches Drama zu sein, wo Alles auf Motivirung und Entwickelung von Handlungen, auf Acte des menschlichen Willensvermögens, gerichtet ist. Darum nennt Aristoteles diesen Chäremon in Verbindung mit dem Dithyrambendichter Likymnios Dichter zum Lesen[2]) und sagt insbesondre von Chäremon, daß er genau, d. h. bestimmt, sorgfältig im Detail, sei, wie ein eigentlicher Schriftsteller, der es ganz auf Befriedigung von Lesern abgesehen hat.

Aber noch mächtiger wirkte die Rhetorik, das heißt die schulmäßig erlernte und ausgebildete Redekunst, auf diese spätere Tragödie. Dramatische Poesie und Beredsamkeit stehen sich von Anfang an so nahe, daß sie sich oft über die Kluft, welche Poesie und Prosa trennt, die Hände zu reichen scheinen. Die Beredsamkeit will durch Rede die Ueberzeugungen und den Willen andrer Menschen bestimmen; die dramatische Poesie läßt die Handlungen ihrer Personen durch eigne und fremde Gedanken-Entwickelung und Rede bestimmen. Die Gewöhnung der Athener an zusammenhängende öffentliche Reden im Gericht und Volk und ihre Leidenschaft dafür bewirkte, daß

---

[1])* De Chaeremone poëta tragico scr. H. Bartsch, Mogunt. 1843. Poët. tragic. Gr. fragm. ed. Fr. G. Wagner. Vol. III. p. 127—147.

[2]) ἀναγνωστικοί, Aristot. Rhetor. III, 12.

die Tragödie schon in ihren guten Zeiten ein größeres Maß von Reden und Gegenreden aufnahm, als bei anderen Einrichtungen des öffentlichen Lebens der Fall gewesen wäre. Aber mit der Zeit nimmt dieser Bestandtheil immer mehr zu und überschreitet sein billiges Maß, wie wir schon aus Euripides, noch mehr an seinen Nachfolgern sehen. Dies Uebermaß besteht darin, daß die Reden, die ein Mittel sein sollen die Veränderung der Gedanken und Stimmungen zu motiviren, Ueberzeugung und Entschluß herbeizuführen, nun für sich zur Hauptsache werden und die Situationen mit Fleiß so eingerichtet werden, um zur effectvollen Enfaltung rednerischer Fechterkünste Gelegenheit zu geben. Und da natürlich der praktische Zweck des wirklichen Lebens dabei fehlt und es ganz in der Gewalt des Dichters steht, wie er die Streitpuncte stellen will: so begreift man leicht, daß diese tragische Beredsamkeit gerade mit den künstlicheren Formen, welche das wirkliche Leben als unnütz auf die Seite warf, am Meisten Prunk getrieben und dem von den Sophisten ausgehenden schulmäßigen Betriebe der Redekunst sich mehr genähert haben wird, als die von den großen Zeitereignissen ergriffene und über alle Schulkünste emporgehobne Beredsamkeit eines Demosthenes.

Theodektes von Phaselis — die bedeutendste Erscheinung von dieser Art — blühte um Ol. 106, v. Chr. 356, in der Zeit des Macedonischen Königs Philipp. Seine Studien waren zwar auch philosophischer, aber hauptsächlich rhetorischer Art; er gehört zu den Schülern des Isokrates (von dem auch ein Sohn Aphareus aus der Rhetorschule zur tragischen Bühne überging). Er gab auch diese Studien niemals auf und war zugleich Tragiker und Redner. Bei dem glänzenden Leichenfest, das die Karische Königin Artemisia ihrem mit so viel Prunk betrauerten Gemahl Mausolos veranstaltete (Ol. 106, 4, v. Chr. 353.), hielt Theodektes im Wettkampfe mit Theopomp

und andern Rednern der Zeit eine panegyrische Lobrede auf den Todten und führte zugleich eine Tragödie Mausolos auf, zu welcher er wahrscheinlich den Stoff aus den mythischen Traditionen oder der älteren Geschichte Kariens nahm, aber damit die Verherrlichung des eben verstorbenen Herrschers desselben Namens beabsichtigte[1]). Theodektes kam in seinen Tragödien dem Geschmacke der Zeit so entgegen, daß er unter dreizehn Wettkämpfen achtmal Sieger blieb[2]); Aristoteles selbst, der Freund und nach Manchen auch der Lehrer des Theodektes, benutzte seine Tragödien, um daraus Beispiele für rhetorische Künste zu entnehmen. Theodektes ließ z. B. in seinem Orest den Mörder der Klytämnestra zwei Puncte stützen, erstens, daß die Frau, die ihren Mann ermordet, sterben müsse, und dann, daß der Sohn den Vater rächen müsse; das Dritte, daß der Sohn darum die Mutter tödten dürfe, überging er mit sophistischer Schlauheit. In seinem Lynkeus stritten Danaos und Lynkeus vor einem Gerichtshofe der Argiver; der erstere hatte die heimliche Ehe des Aegyptiaden mit seiner Tochter entdeckt und führte ihn gefangen vors Gericht, um ihn hinrichten zu lassen; aber unerwarteter Weise gewann Lynkeus die Oberhand im Gericht, und Danaos wurde zum Tode verurtheilt. Bewegliche Reden mit schlauen Argumenten, sinnreich herbeigeführte Erkennungsscenen, paradoxe Behauptungen sinnreich durchgeführt, waren, wie man aus Aristoteles Rhetorik und Poetik sieht, die Hauptstücke der Tragödien dieser Zeit, die sich in einem engen Kreise von Fabeln bewegten, welche dem so-

---

1) Wie Euripides Archelaos sich zu dem Macedonischen König Archelaos verhielt, für den er gewiß gedichtet war. Der Name Mausolos ist alt in Karien. S. Herod. V, 118.

2) Nach dem Epigramm bei Stephan. Byzant. v. Φασηλίς. Nach Suidas dichtete er 50 Dramen; wenn diese Zahl genau ist, kämpfte er 11 Mal mit Tetralogieen, 2 Mal mit bloßen Trilogieen.

phistischen Scharfsinn immer neuen Stoff boten und sich in der Sprache immer mehr der Prosa näherten, weil für das spitzfindigkluge Räsonnement ihrer Reden ein höherer poetischer Ton gar nicht mehr gepaßt haben würde[1]).

Siebenundzwanzigstes Capitel.

Die Komödie.

Nachdem wir die eine Gattung des Drama's, die Tragödie, in ihrer Entwickelung und Entartung fast bis an die Gränze, wo die Poesie ganz aufhört Poesie zu sein, verfolgt haben: gehen wir in Gedanken wieder bis zu ihrer Wurzel zurück, indem wir betrachten wollen, wie der geschwisterliche Stamm der Komödie, aus demselben Boden seine Nahrung ziehend, von derselben wärmenden und belebenden Atmosphäre gezeitiget, doch so ganz anders gestaltete Zweige und Früchte hervortrieb.

Der Gegensatz, in dem Tragödie und Komödie stehn, ist nicht mit diesen Gattungen des Drama's zuerst hervorgetreten; er ist so alt, wie die Poesie. Neben dem Edlen und Großen mußte das Gemeine und Schlechte schon, um jenes in seinem Wesen heller zu machen, als Folie, erscheinen. Ja in demselben Maße, in welchem der Geist die Vorstellungen einer vollkommneren Ordnung, Schönheit und Kraft, als die eben erscheinende, in der Welt und dem Menschenleben in sich nährte und ausbildete, wurde er fähiger und geschickter das Schwäch-

---

[1]) Dies sieht man aus Aristoteles Rhetorik III, 1, 9. vgl. Poet. 6. Der Kleophon, den Aristoteles öfter in der Beziehung erwähnt, daß seine Personen ganz nach dem gewöhnlichen Leben geschildert waren, gehört wohl auch in die Zeit des Theodektes. * Vgl. im Allgemeinen hist. crit. tragicorum Graec. Scr. W. C. Kayser. Gottingae 1845.

liche und Verkehrte in seiner ganzen Art und Weise zu fassen und in seinen Kern und Mittelpunkt hinein zu treffen. An sich freilich ist das Schlechte und Verkehrte kein Gegenstand der Poesie, aber indem es in die Vorstellungen eines Geistes aufgenommen wird, der von dem Großen und Schönen erfüllt ist, erhält es selbst eine Stelle in einer Welt des Schönen und wird poetisch. Es liegt in der bedingten und beschränkten Existenz des Menschengeschlechts, daß diese Richtung des Geistes es jederzeit mit der baaren Wirklichkeit zu thun hat, während die ihr entgegengesetzte sich mit freier, schöpferischer Kraft ein eignes Reich der Phantasie gebaut hat; das wirkliche Leben ist von jeher ein überreicher Stoff für die Komik gewesen, und wenn die Poesie auch dabei sich oft erfundner Figuren von einer Gestalt, wie sie die Wirklichkeit nicht aufweist, bedient hat, so meint sie damit doch immer wirkliche Erscheinungen, Zustände, Menschen oder Menschenclassen; das Schlechte und Verkehrte wird nicht erfunden, sondern die Erfindung geht nur darauf hinaus es in seiner Wahrheit ans Licht zu bringen. Ein Hauptmittel der komischen Darstellung ist der Witz, den wir in seiner ächten Bedeutung als eine überraschende Aufdeckung des Verkehrten, eine blitzähnliche Beleuchtung des Schlechten und Thörigten durch ein darüber hinstreifendes Licht des Geistes zu fassen glauben. Am wirklich Heiligen, Erhabenen, Schönen haftet kein Witz; der Gegenstand des Witzes wird in gewissem Sinne immer durch ihn schlecht gemacht: aber eben so wenig kann der Witz dies Geschäft vollbringen, wenn er nicht sich selbst auf einem höheren, vollkommneren Standpunkte befindet, von dem aus er seine Geschosse schleudert. Selbst der gemeinste Witz der Menschen, der kleine Thorheiten und Irrungen des geselligen Lebens zu seinem Gegenstande macht, bedarf das Bewußtsein der wahren Lebensklugheit und gesellschaftlichen Feinheit zur Basis. Je versteckter eine Verkehrtheit

ist, je mehr sie sich in den Schein des Rechten und Trefflichen hüllt, um desto komischer ist sie, wenn sie plötzlich durchschaut und aufgedeckt wird: eben weil dann mit dem Verkehrten das Wahre und Gute am Schärfsten ins Licht tritt.

Wir brechen diese allgemeinen ästhetischen Betrachtungen ab[1]*, die nicht eigentlich in unserer Aufgabe liegen und hier nur den Zweck haben auf das Zusammengehörige und Entsprechende in der tragischen oder erhabnen und der komischen Poesie aufmerksam zu machen. Suchen wir den geschichtlichen Boden wieder zu gewinnen: so begegnen wir dem Komischen schon in der epischen Poesie, theils in Verbindung mit dem heroischen Epos, wo es aber natürlich nur an gewisse Stellen paßt[2]), theils schon in abgesonderter Ausbildung, wie im Margites. Die Lyrik, im weiteren Sinne des Worts, hat in den Jamben des Archilochos Meisterwerke einer leidenschaftlichen Verspottung und Verhöhnung hervorgebracht, die in Form und Inhalt auf die dramatische Komödie den größten Einfluß ausgeübt haben. Aber erst in dieser dramatischen Komödie hat der Spott und Witz diese großartigen Formen, diese unbeschränkte Freiheit, diesen — wie man wohl sagen darf — begeisterten Schwung in der Darstellung des Gemeinen und Verwerflichen erhalten, der jedem Freunde des Alterthums bei

---

[1])* Vgl. die Gegenbemerkungen in der Recension dieses Werkes von Th. Bergk, Deutsche Jahrbücher 1842, S. 270. 272—274.

[2]) Wie die Episode des Thersites und die ganze komische Scene mit dem betrügenden und betrogenen Agamemnon in die vorbereitende und spannende Partie der Ilias gehört. Die Odyssee hat mehr Elemente des Satyrdrama's (wie im Polyphem), als der eigentlichen Komödie: das Satyrische bringt rohe, sinnliche, halbthierische Menschlichkeit in Berührung mit dem Tragischen, es stellt nicht menschliche Verkehrtheit, sondern den Mangel eigentlicher Menschlichkeit mit den erhabnen Gestalten der Heroen zusammen: während das Komische es mit den Schäden der civilisirten Menschheit zu thun hat. Von Hesiods komischer Ader s. oben Cap. 11. Vom Margites ebend.

dem Namen des Aristophanes sogleich gegenwärtig erscheint. Der Attische Genius hatte in jener glücklichen Epoche, in welcher sich noch die volle Kraft der nationalen Ideen, die Wärme edler Empfindungen mit jener klugen, feinen, tiefeindringenden Beobachtung des menschlichen Lebens vereinigt, welche die Athener unter den Griechen fortwährend auszeichnete — hier die Form gefunden, in welcher er das Schlechte und Thörigte nicht bloß am einzelnen Individuum aufweisen, sondern in Massen zusammengedrängt angreifen und überwinden und in die innern Werkstätten der verkehrten Richtungen der Zeit verfolgen konnte.

Die Möglichkeit der Bildung dieser großartigen Formen gab auch hier wieder der Bacchus-Cult. Durch ihn erhielt die Phantasie jenen kühnen Schwung, durch den wir schon oben die Entstehung des Drama's überhaupt erklärt haben. Je näher die Attische Komödie ihrem Ursprunge steht, je mehr hat sie von der eigenthümlichen geistigen Trunkenheit, die sich bei den Griechen in Allem kundthut, was sich an den Dionysos anschließt, in Tanz, Gesang, Mimik und Bildnerei. Die Lust und Ausgelassenheit der Bacchusfeste gab allen Bewegungen der Komödie eine gewisse groteske Keckheit, etwas Grandioses in seiner Art, wodurch auch das Gemeine in der Darstellung in eine poetische Region hinaufgehoben wurde: zugleich gewährte dieselbe Festlust der Komödie eine entschiedne Befreiung von den Gesetzen des Anstandes und der sittlichen Würde, die in jener Zeit sonst noch sehr streng aufrecht erhalten wurden. „Fern von diesen Orgien," ruft Aristophanes, „wer nicht in die Bacchischen Mysterien des Stierverschlingenden Kratinos eingeweiht worden"[1]): so nennt der große Komiker seinen Vorgänger, indem er ihn durch den Beinamen, den er ihm gibt,

[1]) Frösche V. 356.

mit dem Bacchus selbst vergleicht. Ein späterer Schriftsteller[1]) sieht die ganze Komödie als ein Product der Trunkenheit, der Geistesbetäubung und der Ausgelassenheit der Dionysischen Nachtfeier an; und wenn dabei auch der bittere und strenge Ernst verkannt wird, der so oft im Hintergrunde des kecken und zügellosen Spaßes steht: so wird doch dadurch erklärt, wie die Komödie alle Schranken der gewöhnlichen Sitte und der geselligen Rücksichten vor sich niederwerfen konnte. Man dachte sich das Ganze wie einen tollen Schwank eines antiken Carnevals; war die Zeit der Ausgelassenheit und allgemeinen Trunkenheit vorbei, schüttelte man die Erinnerung von Allem, was man dort gesehen und erfahren, wieder von sich ab — wenn nicht eben ein tieferer Ernst des komischen Dichters in dem Herzen verständiger Zuhörer[2]) einen Stachel zurückgelassen hatte.

Natürlich war es eine andere Seite des vielgestaltigen Dionysos-Cultus, an welche sich die Komödie anschloß, als die, welche der Tragödie den Ursprung gab. Die Tragödie, sahen wir, ging von den Lenäen aus, dem Bacchischen Winterfeste, welches ein schwärmerisches Mitempfinden mit den scheinbaren Leiden der Naturgottheit erweckte und nährte: die Komödie knüpft sich nach allgemeiner Ueberlieferung an die kleinen oder ländlichen Dionysien an (*τὰ μικρὰ, τὰ κατ' ἀγροὺς Διονύσια*), das Schlußfest der Weinlese, an dem eine jauchzende Freude über den unerschöpflich strotzenden Reichthum der Natur sich in allem möglichen Muthwillen kundthat. Ein Haupttheil eines solchen Festes war der Komos oder

[1]) Eunapius Vitae Sophist. Aedes. p. 38. ed. Boisson., der dadurch die Darstellung des Sokrates in den Wolken erklärt. Während des Agons der Komödie selbst wurde geschmaust und gezecht; auch den einziehenden und abziehenden Chören wurde Wein eingeschenkt. Philochor. bei Athen XI, p. 464, f.

[2]) Der *σοφοί*, die den *γελῶντες* entgegengesetzt werden, Aristoph. Ekklesiaz. 1155.

das Trinkgelage, den man sich natürlich weit weniger geordnet und feierlich denken muß, als den Komos, an welchem Pindars Epikomien gesungen wurden (Cap. 15.), sondern sehr belebt und rauschend, aus wilden Zechern, lärmendem Gesang, trunkenem Tanze bunt gemischt. Nach Athenischen Urkunden, welche die Komödie an den ländlichen Dionysien unmittelbar mit dem Komos verbinden[1]), läßt sich nicht zweifeln, daß die Komödie ihrem Namen nach ein Komos-Gesang war, wiewohl Andere schon im Alterthum ihn als Dorfgesang deuteten[2]), der Sache nach nicht übel, aber doch offenbar unrichtig.

Mit dem Bacchischen Komos, der sich von einem rauschenden Festmahle in ein schwärmendes Herumziehn auflöste, war seit alten Zeiten ein Gebrauch verbunden, der der Komödie zunächst ihre Entstehung gab. Das Symbol der Zeugungskraft der Natur wurde von diesem schwärmenden Zuge herumgetragen und dabei ein lustigbegeistertes Lied an den Gott, welchem diese Naturkraft inwohnt, den Bacchus selbst, oder einen seiner Genossen oder Begleiter, abgesungen. Solche phallophorische oder ithyphallische Lieder waren in verschiedenen Gegenden von Griechenland in Gebrauch; die Alten geben allerlei Nachrichten von den bunten Gewändern, den Verhüllungen des Gesichts durch Masken oder dicke Blumenkränze, den Zügen und Gesängen dieser Komos-Sänger[3]). Den At-

---

[1]) S. die Anführungen Cap. 21. *ὁ κῶμος καὶ οἱ κωμῳδοί*. So wird die Feier der großen oder städtischen Dionysien beschrieben: aber offenbar ist dies von den ländlichen Dionysien ausgegangen.

[2]) Von *κώμη*. Dadurch stützten nach Aristoteles Poetik c. 3. die Peloponnesier ihre Ansprüche auf die Erfindung der Komödie, weil bei ihnen Dörfer *κῶμαι*, in Attika *δῆμοι* hießen.

[3]) Athenäos XIV, p. 621. 622. und die Lexikographen Hesychios und Suidas in mehren dahin einschlagenden Artikeln. Phallophoren, Ithyphallen, Autokabdaloi, iambistae sind verschiedene Gattungen dieser Possenreißer.

tischen Gebrauch schildert Aristophanes in den Acharnern aufs Anschaulichste; der ehrliche Dikäopolis feiert dort die ländlichen Dionysien bei allgemeinem Kriege allein in tiefem Frieden auf seinen Erbgütern; er hat mit seinen Knechten geopfert und rüstet nun den geheiligten Zug, indem er die Tochter als Kanephore das Körbchen tragen läßt, hinter ihr den Sklaven den Phallos erheben heißt und — während die Frau vom Dache der Procession zusehen muß — selbst das Phalloslied-lein anstimmt „O Phales, Bacchos Spielgesell, Zechbruder du, Nachtschwärmer du" — mit jener sonderbaren Mischung von Ausgelassenheit und ernsthaft-frommem Wesen, wie sie nur in jenen Natur-Religionen des Alterthums möglich war.

Nun gehörte es aber wesentlich zu dem Ritus dieser Bacchusfeste, daß, wenn das Lied selbst gesungen war, das den Gott als den Anführer aller Lustigkeit begrüßte, der ausgelassene Muthwille der lustigen Schwarmgesellen dann ein Ziel an dem Ersten Besten suchte, der ihm entgegenkam, und die arglos zuschauende Menge mit einem möglichst reichen Strom von Witzen überschüttete, deren Keckheit das Fest selbst rechtfertigte. Wenn die Phallophoren in Sikyon in ihrem bunten Schmucke im Theater zusammengetreten waren und den Bacchus mit einem Liede begrüßt hatten, liefen sie auf die Zuschauer zu und verhöhnten, wen sie eben Lust hatten. Wie eng diese Verhöhnungen sich an das Bacchuslied anschlossen, wie sie wesentlich mit dazu gehörten, sieht man noch ganz deutlich bei dem Chore in Aristophanes Fröschen. Dieser Chor besteht nach der Fiction des Dichters aus Eleusinischen Eingeweihten, welche den mystischen Dionysos-Jakchos als den Urheber der festlichen Lust und den Führer zu einem seligen Leben in der Unterwelt feiern. Aber dieser Jakchos ist ja als Dionysos zugleich der Gott der Komödie, und die Scherze, welche den Theilnehmern jener Weihen als Ausdruck ihrer

Befreiung von allem Kummer des Lebens geziemten, gehörten auch zu den ländlichen Dionysien und hatten in der Komödie ihren höchsten, kühnsten Aufschwung genommen: dies berechtigt den Dichter den Chor der Mysten als eine bloße Maske für den komischen Chor zu behandeln und ihn Vieles reden und singen und im Allgemeinen so auftreten zu lassen, wie es nur dem komischen Chor zukommt[1]). Und so ist es auch ganz in der Weise der ursprünglichen, ältesten Komödie, daß der Chor, nachdem er wiederholt in schönen Liedern die Demeter und den Jakchos gefeiert — den Gott, der ihm vergönnt ungestraft zu tanzen und zu scherzen — unmittelbar darauf, ohne irgend einen nähern Anlaß, sich in Spott gegen ein beliebiges Individuum ausläßt: „Behagt's, daß wir gemeinsam den Archedem verhöhnen," u. s. w.[2])

Diese lyrische (von Archilochos Jamben dem Ursprung und der Form nach nicht so sehr verschiedne) Urkomödie mag in vielen Gegenden von Griechenland gesungen worden sein; so wie sie auch nach der Entwickelung der dramatischen Komödie sich noch an vielen Orten forterhielt[3]). In welchen

1) Vgl. unten Cap. 28.

2) Wenn Aristoteles Poet. 4 sagt, daß die Komödie *ἀπὸ τῶν ἐξαρχόντων τὰ φαλλικά* ausgegangen sei: so wird dabei auch an diese improvisirten Späße gedacht, welche besonders der Vorsänger des Phallos-Liedes ausbringen mochte.

3) Die Existenz einer lyrischen Komödie und Tragödie, neben der dramatischen, ist in neuerer Zeit besonders aus den Böotischen Inschriften (Corpus Inscript. Graecar. n. 1584) geschlossen, aber von andern Seiten lebhaft bestritten worden. Lassen wir aber auch die Erklärung der Böotischen Urkunden hier ganz bei Seite: so geht schon aus Aristot. Poet. 4 (*τὰ φαλλικά, ἃ ἔτι καὶ νῦν ἐν πολλαῖς τῶν πόλεων διαμένει νομιζόμενα*) die Fortdauer der Lieder hervor, aus denen die dramatische Komödie erwuchs, so wie auch *ἰθύφαλλοι* in der Zeit der Redner in Athen auf der Orchestra getanzt wurden. Hyperides bei Harpokr. v. *Ἰθύφαλλοι*. Dahin gehören entschieden auch die Komödien des Lindiers Antheas, nach Athenäus Ausdruck X, p. 445: Er dichtete Komödien

Stufenfolgen sich daraus nun das dramatische Lustspiel entwickelte, können wir nur aus der Form dieses Drama's selbst, welches noch immer viel von seiner ursprünglichen Beschaffenheit behauptete, und allenfalls aus der Analogie der Tragödie, abnehmen: denn an bestimmten Ueberlieferungen und Nachrichten über diese Fortschritte hatten die Alten selbst bedeutenden Mangel. Aristoteles sagt, daß die Komödie sich im Anfange sehr verborgen hielt, weil man sie für keine ernsthafte und wichtige Sache nahm: auch habe der komische Dichter erst spät seinen Chor durch den Archonten von Staatswegen erhalten; bis dahin seien die Chortänze der Komödie freiwillige gewesen[1]). Die Ikarier, die Bewohner eines Attischen Demos, der der Sage nach den Bacchus in diesen Gegenden zuerst aufgenommen hatte und ohne Zweifel seine ländlichen Dionysien mit besonderem Eifer beging, rühmten sich die Komödie erfunden zu haben; Susarion sollte hier zuerst mit einem Chore aus Ikariern, die sich ihre Gesichter mit Hefen beschmiert (daher der Name der Hefensänger oder Trygoden) um den Kampfpreis eines Korbs Feigen und eines Kruges Wein gekämpft haben. Sehr beachtenswerth ist die Nachricht, daß dieser Susarion eigentlich kein Attiker, sondern ein Megarer aus Tripodiskos gewesen sei[2]); sie wird durch allerlei Ueberlieferungen und Winke der Alten bestätigt, aus denen man abnehmen kann, daß den Doriern von Megara eine besondere Lach- und Spottlust inwohnte, welche allerlei Schimpf- und Possenspiele, voll jovialer Lustigkeit und derber Späße, hervorbrachte. Nimmt man dazu, daß auch der berühmte Sicilische Komiker Epicharm früher in Megara in

---

und vieles Andere in der Weise von Gedichten, was er seinen Mitschwärmern, welche den Phallus mit ihm trugen, vorsang. Vgl. comment. de reliq. comoed. Attic. scrips. Th. Bergk. Lips. 1838, P. 272.

[1]) Poetik 5. Vgl. oben Cap. 23.

[2]) Dorier B. 2, S. 350 (*2te Ausg. S. 343).

Sicilien, einer Niederlassung der Megarer an den Gränzen Attikas, als in Syrakus wohnte und diese Sicilischen Megarer sich nach Aristoteles die Erfindung der Komödie eben so gut aneigneten, wie die Nachbarn Attikas: so muß man wohl glauben, daß in diesem Dorischen Völklein ganz besondere Witzfunken lagen, welche in die empfänglichen Gemüther anderer Dorischen so wie der Attischen Volksmasse geworfen das komische Talent zu rascher Entwickelung brachten.

Jedoch steht in Attika dieser Susarion, der schon in Solons Zeit, um Olymp. 50, bedeutend früher als Thespis, geblüht haben soll[1]), sehr isolirt da; es vergeht lange Zeit, ehe man von einer weitern Ausbildung der Komödie durch namhafte Dichter hört. Man wird sich darüber auch nicht verwundern, sobald man sich erinnert, daß die langdauernde Tyrannenherrschaft des Peisistratos und seiner Söhne dazwischen liegt, die es um ihrer Sicherheit und ihres Ansehns Willen schwerlich dulden konnten, daß der komische Chor, wenn auch immer unter der Maske der Bacchischen Trunkenheit und Tollheit, sie vor der gesammten Bürgerschaft Athens verhöhnte; die Komödie im Sinne der damaligen Athener konnte nur von republicanischer Freiheit und Gleichheit großgezogen werden. Daher blieb so lange die Komödie ein obscures Spiel ausgelassener Landleute, wofür kein Archon sorgte, wozu sich kein bestimmter Verfasser bekannte: wiewohl sie gerade in dieser bescheidenen Dunkelheit rasche Fortschritte machte und ihre dramatische Form vollständig entwickelte. Die namhaften Dichter der Komödie empfingen sie daher in einer bestimmten Form[2]). Diese Dichter waren Chionides, den Aristoteles als den ersten Attischen Komödien-Dichter anerkennt (wobei

---

[1]) Marmor Parium Ep. 39.

[2]) Aristot. Poet. 5. *ἤδη δὲ σχήματά τινα αὐτῆς ἐχούσης οἱ λεγόμενοι αὐτῆς ποιηταὶ μνημονεύονται.*

er den Myllos und einige andere Komiker, die keine schriftlichen Werke hinterließen, unberücksichtigt läßt), und von dem eine andere glaubwürdige Nachricht berichtet, daß er acht Jahre vor dem Perserkriege (Ol. 73, 1, v. Chr. 488) Stücke aufzuführen angefangen habe[1]). An ihn reiht sich Magnes, auch aus jenem vom Bacchus geliebten Demos Ikaria gebürtig, der das Athenische Volk lange Zeit mit seinen heitern und mannigfachen Erfindungen ergötzte. Demselben Zeitalter der Komödie gehört Ekphantides an, der dem Megarischen Possenspiele noch so nahestand, daß er es ausdrücklich in einem seiner Stücke bemerkte: „er führe nicht den Gesang der Megarischen Komödie auf; er habe sich geschämt sein Drama Megarisch zu machen"[2]).

Der zweiten Periode der Komödie gehören Dichter an, welche in der letzten Zeit vor dem Peloponnesischen Kriege und während desselben blühten. Kratinos starb Olymp. 89, 2, v. Chr. 423, in sehr hohem Alter; er scheint nicht viel jünger als Aeschylus gewesen zu sein, dessen Stelle er ungefähr unter den komischen Dichtern behauptet; doch treffen alle Nachrichten über seine dramatischen Dichtungen in seine spätere Lebenszeit und man kann nur so viel von ihm sagen, daß er in seinen Komödien sich nicht scheute den Perikles auf dem Gipfel seines Ansehns und seiner Macht anzugreifen[3]). Krates er=

[1]) Suidas v. *Χιωνίδης*. Dann muß freilich Aristoteles Poet. 3. (oder ein späterer Interpolator, nach Fr. Ritter) im Irrthum sein, der den Chionides viel später als Epicharm setzt.

[2]) *Μεγαρικῆς*
κωμῳδίας ᾆσμ' οὐ δίειμ'· ᾐσχυνόμην
τὸ δρᾶμα Μεγαρικὸν ποιεῖν,

nach der gewiß richtigen Anordnung dieses Fragments (bei Aspasios zu Aristot. Nikom. Ethik IV, 2) von Meineke Historia critica comicorum Graecorum p. 22.

[3]) Wie die Fragmente zeigen, die sich auf die langen Mauern und das Odeion beziehen.

hob sich vom Schauspieler in Kratinos Stücken zu einem angesehnen Dichter: eine Laufbahn, die mehre Komiker im Alterthume gemacht haben. Auch Telekleides und Hermippos gehören zu den Komikern der Perikleischen Zeit. Eupolis begann erst nach dem Anfange des Peloponnesischen Krieges, Ol. 87, 3. (v. Chr. 429), Komödien aufzuführen; seine Laufbahn schließt gegen Ende des Peloponnesischen Krieges. Aristophanes trat Ol. 88, 1, v. Chr. 427, unter fremden Namen, Ol. 88, 4, 424, zuerst unter seinem eignen auf; er dichtete bis Ol. 97, 4, v. Chr. 388. Von den Zeitgenossen dieser großen Komiker sind noch Phrynichos (von Ol. 87, 3, 429 an), Platon (von Ol. 88, 1, v. Chr. 427 bis 97, 1, 391 oder noch länger), Pherekrates (auch im Peloponnesischen Kriege blühend), Ameipsias — ein nicht unglücklicher Rival des Aristophanes — Leukon, der auch mehremal mit Aristophanes wettkämpfte, auszuzeichnen; Diokles, Philyllios, Sannyrion, Strattis, Theopompos, welche am Ende des Peloponnesischen Krieges und nach demselben blühen, machen schon den Uebergang zu der mittleren Komödie der Athener [1]).

Wir lassen es vorläufig bei dieser kurzen chronologischen Uebersicht der Komiker der Zeit bewenden, da eine Charakteristik dieser Dichter — worauf es uns ankommt — theils ganz unmöglich, theils erst nach einer genaueren Bekanntschaft mit Aristophanes, mit Rücksicht auf die Schöpfungen dieses Dich-

[1]) Nach den Forschungen Meineke's, Hist. crit. com. Graecorum. Kallias, der vor Strattis lebte, war ebenfalls Komiker; seine γραμματικὴ τραγῳδία auf keinen Fall eine ernsthafte Tragödie, sondern ein Scherz, dessen Absicht und Veranlassung indeß nicht leicht zu durchschauen ist. Daß Sophokles und Euripides diese γραμματικὴ τραγῳδία in irgend einem Stücke nachgeahmt hätten, können alte Grammatiker nur zum Spaße behauptet haben. *Vgl. Welcker kl. Schr. Th. 1. Bonn 1844, S. 372 u. d. flg.

ters, entworfen werden kann. Wir werden daher erst nach der Betrachtung der Aristophanischen Komik einen vergleichenden Blick auf einige Stücke des Kratinos, Eupolis und einiger Andern werfen, aber wollen gleich hier bevorworten, daß es ungleich schwerer ist sich von einer verlornen Komödie nach dem Titel und einigen Bruchstücken eine Vorstellung zu machen, als in gleichem Falle von einer Tragödie. Hier ist der mythische Boden als etwas Festes gegeben, nach dessen Beschaffenheit sich das herzustellende Bauwerk richten mußte; die Komödie aber verknüpft mit so genialen Sprüngen das scheinbar Entlegenste und Verschiedenste, daß man ihr nach einigen wenigen zufällig erhaltenen Spuren unmöglich diese Sprünge nachthun kann.

Ehe wir uns aber zu Aristophanes Schöpfungen wenden, müssen wir uns mit der Komödie auf dieselbe Weise bekannt machen, wie oben bei der Tragödie, daß uns die technischen Formen, in welche der Dichter seine Ideen und Phantasieen zu gießen hatte, deutlich und bestimmt vor Augen stehn. Diese Formen sind zum Theil dieselben wie beim tragischen Drama, beiden gemeinsam, wie das Local mit seiner stehenden Einrichtung beiden gemeinsam war; zum Theil gehören sie der Komödie eigenthümlich an und hängen mit Ursprung und Entwickelung der Komödie eng zusammen.

Gemeinsam ist, um vom Local anzufangen, die Form der Bühne und Orchestra, so wie im Ganzen auch ihre Bedeutung. Die Bühne (Proskenion) ist auch hier kein Innres eines Hauses, sondern ein offner freier Raum, in dessen Hintergrunde, an der Wand der Skene, man öffentliche und Privatgebäude erblickt. Ja es schien den Alten so unmöglich die Bühne als Zimmer eines Hauses anzusehn, daß selbst auch die neuere Komödie, so wenig sie es mit dem eigentlichen öffentlichen Leben zu thun hat, doch die Scenen des Privatlebens,

die sie darstellt, für den Behuf der Darstellung (wie oben schon Cap. 22 bemerkt wurde), öffentlich machen muß; sie sucht es möglichst natürlich einzurichten, um alle Gespräche und Begegnungen auf die Straße und an die Hausthüren zu ziehen. Der alten Komödie machte dies, bei ihrem großentheils politischen Inhalt, weit weniger Schwierigkeit; wo nothwendig ein innres Zimmer dargestellt werden muß, dient auch hier die Vorrichtung des Ekkyklema zur Aushilfe.

Gemeinsam ist die bestimmte Zahl der Schauspieler, von denen alle Rollen gegeben werden mußten. Kratinos soll sie — nach einer freilich nicht ganz zuverläßigen Nachricht[1]) — auf drei gebracht haben, und unter drei lassen sich die Scenen in den meisten Stücken des Aristophanes vertheilen, wie bei Sophokles und Euripides. Nur ist in der Komödie der Rollenwechsel, bei der Menge von Nebenpersonen, viel häufiger und mannigfaltiger. So müssen in den Acharnern, während der erste Schauspieler den Dikäopolis agirt, der zweite und dritte jetzt den Herold und Amphitheos, dann wieder den Gesandten und Pseudartabas, später die Frau und Tochter, den Euripides und Kephisophon, weiterhin den Megarer und Sykophanten und den Böoten und Nikarchos übernehmen[2]). Doch scheint Aristophanes in andern Stücken (wie Sophokles im Oedip auf Kolonos) auch einen vierten Schauspieler zugezogen zu haben; die Wespen ließen sich doch schwerlich anders als von vier Schauspielern aufführen[3]).

Gemeinsam war der Komödie mit der Tragödie der Gebrauch der Masken und eines bunten, sehr in die Augen fal-

---

[1]) Des Anonymus de comoedia p. XXXII. Vgl. Aristot. Poetik 5.

[2]) Die Töchterchen, die als Schweinchen verkauft werden, sind wohl Puppen; ihr *Kot-Kot* und was sie sonst an Tönen von sich geben, wird als Paraskenion hinter der Bühne gesprochen worden sein.

[3]) In den Wespen sind Philokleon, Bdelykleon und die beiden

lenden Kostüms: aber sehr verschieden die Form der einen und der andern. Nach Aristophanes Andeutungen zu schließen (denn an bestimmten Nachrichten mangelt es sehr) müssen seine komischen Schauspieler wenig Aehnlichkeit gehabt haben mit den Histrionen der neuen Komödie, des Plautus und Terenz: von diesen wissen wir durch sehr schätzbare und lehrreiche Malereien in alten Handschriften, daß sie im Ganzen das Kostüm des gewöhnlichen Lebens trugen und ihre Tuniken und Pallien im Zuschnitt und der Art sie zu tragen ganz den Personen des wirklichen Lebens angemessen waren, die sie darstellten. Das Kostüm der Aristophanischen Komiker muß dagegen mehr Aehnlichkeit mit der Tracht der Possenspieler gehabt haben, welche auf großgriechischen Vasen nicht selten zu sehen sind: anliegende Jacken und Beinkleider von bunten, streifigen Farben, die sehr an den neuern Harlekin erinnern, dabei dicke Bäuche und andere Verunstaltungen und Behängsel von absichtlicher Unanständigkeit und Frechheit, die groteske Gestalt höchstens durch ein kleines Mäntelchen ein wenig verhüllt: dazu Masken von grellen, bis zur Carikatur übertriebenen Zügen, worin indeß doch die bestimmte Person, wenn eine solche auf die Bühne gebracht werden sollte, leicht zu erkennen war. Man weiß, daß Aristophanes Schwierigkeiten fand, die Maskenmacher[1]) zu bewegen, ihm für die Aufführung der Ritter das Gesicht des allgemein gefürchteten Demagogen Kleon zu schaffen. Am Meisten ging in das Abenteuerliche und Phantastische in der Aristophanischen Komödie das Kostüm des Chors über. Diese Chöre von Vögeln, Wespen, Wolken u. s. w. darf man sich natürlich nicht als eigentliche Vögel, Wespen u. dgl. denken, sondern — wie auch aus zahlreichen Hindeu-

Sklaven, Xanthias und Sosias, öfter zusammen auf der Bühne als sprechende Personen.

[1]) σκευοποιοί.

tungen des Dichters erhellt — als ein Gemisch aus Menschengestalt mit allerlei Zuthaten von den genannten Wesen [1]), wobei der Dichter sich angelegen sein ließ diejenigen Theile der gewählten Maske, auf die es ihm ankam und um derentwillen er die Maske gewählt, recht stark hervorzuheben: wie z. B. bei den Wespen, welche die Schwärme Athenischer Richter darstellen sollen, der Wespenstachel die Hauptsache war, welcher den Stachel oder Griffel bedeutet, womit die Richter das Zeichen ihres Votums in die Wachstafel einkratzten; man sah diese Wespenrichter summend und brummend durcheinanderfahren und dabei einen großen Spieß, den sie als riesenmäßigen Stachel am Leibe hatten, bald ausstrecken und bald einziehen. Die alte Poesie war durch ihre bildliche Leibhaftigkeit (plastische Symbolik) sehr geeignet schon durch den bloßen Anblick des komischen Chors und seiner Bewegungen einen komischen Effect zu machen, wie in einem Stücke des Aristophanes (dem Γῆρας) Greise auftraten, die ihr Alter in Form einer Schlangenhaut (die auch γῆρας hieß) abwarfen und sich hernach auf Einmal sehr muthwillig und ausgelassen gebehrdeten.

Viel Eigenthümliches hatte die Komödie in der Einrichtung, der Bewegung und den Gesängen des Chors. Die Zahl der Personen des komischen Chors war nach übereinstimmenden Nachrichten vierundzwanzig; man hatte offenbar den vollen Chor einer tragischen Tetralogie (von achtundvierzig) halbirt, und die Komödie behielt ihn unzertheilt. So hatte die Komödie, obgleich sonst vielfach gegen die Tragödie zurückgesetzt, doch den Vortheil eines größern Chors davon, daß sie nur einzeln, nicht in Tetralogieen, gegeben wurde; woher es auch kommt, daß die komischen Dichter weit weniger

---

[1]) Aehnlich wie die thierköpfigen Αἶνοι (Aesopischen Fabeln) in dem von Philostratos Imagg. I, 3 beschriebenen Gemälde.

fruchtbar an Stücken waren, als die tragischen[1]). Dieser Chor zieht, wenn er in regelmäßiger Ordnung erscheint, in Gliedern zu sechs Personen ein und singt einziehend die Parodos, welche indeß nirgends die Ausdehnung und kunstreiche Form hat, wie in vielen Tragödien. Noch weniger bedeutend sind die Stasima, welche der Chor zum Abschluß von Scenen bei Personenveränderungen singt; sie dienen den einzelnen Scenen nur zu einer Begränzung und Abrundung, ohne eine solche Sammlung der Gedanken und innere Beruhigung zu bezwecken wie die Stasima der Tragödie. Was dieser Art von Chorliedern abgeht, ersetzt die Komödie auf eine ihr eigenthümliche Weise durch die Parabasis[2])*.

Die Parabasis, die einen Aufzug des Chors mitten in der Komödie bildete, ist offenbar aus jenen phallischen Zügen hervorgegangen, von denen das ganze Spiel seinen Ursprung genommen; sie ist der kunstreich entwickelte Urbestandtheil der Komödie. Der Chor, der bis dahin seine Stellung zwischen der Thymele und Bühne gehabt und mit dem Gesicht gegen die Bühne gestanden hat, macht eine Schwenkung und zieht in Gliedern am Theatron im engern Sinne, den Plätzen der Zuschauer, hin. Dies ist die eigentliche Parabasis, welche in der Regel aus anapästischen Tetrametern, mitunter aber auch aus andern langen Versen, besteht und mit einem kurzen Eröffnungsliedchen (in anapästischen oder trochäischen Versen), das man Kommation nennt, beginnt und mit einem sehr lang ausgedehnten anapästischen System schließt, das von sei-

[1]) Von Aristophanes zählte man, bei seiner langen Laufbahn, 54 Stücke, von denen 4 unächt sein sollten — nicht halb so viel wie von Sophokles. (*Für ächt gelten Dindorf Aristoph. fragm. p. 3—10 44, Bergk Aristoph. fragm. Berol. 1840, p. 10—14 43 Stücke.)

[2])* Vgl. de parabasi, antiquae comoediae Attic. interludio, scr. C. Kock. Anclam 1856.

ner athemerschöpfenden Länge Pnigos (auch Makron) heißt. In dieser Parabasis läßt der Dichter den Chor von seinen eignen poetischen Angelegenheiten, der Absicht seiner Productionen, den Verdiensten, die er sich um den Staat erworben, seinem Verhältniß zu seinen Nebenbuhlern u. dgl. reden. Hierauf folgt (wenn die Parabase im weitern Sinne des Worts vollständig ist) ein zweites Stück, welches eigentlich die Hauptsache ausmacht und wozu die Anapästen bloß den Aufmarsch bilden. Der Chor singt nämlich ein lyrisches Gedicht, meist ein Loblied auf irgend einen Gott, und trägt dann in trochäischen Versen (deren in der Regel sechszehn sind) irgend eine scherzhafte Beschwerde, einen Vorwurf gegen die Stadt, einen witzigen Ausfall auf das Volk — in engerem oder entfernterem Bezuge zum Thema des ganzen Stücks — vor; was das Epirrhema oder Hinzugesprochene heißt. Beide Stücke, die lyrische Strophe so wie dies Epirrhema, werden auf antistrophische Weise wiederholt. Offenbar ist das lyrische Stück, mit seiner Antistrophe, aus dem alten Phallikon Melos entstanden und das Epirrhema mit dem Antepirrhema aus den Späßen hervorgegangen, die der schwärmende Chor gegen den Ersten Besten ausstieß. Nun war es natürlich, als die Parabase in den Mittelpunct der ganzen Komödie trat, daß statt dieser Spöttereien gegen Einzelne ein bedeutenderer, für die ganze Stadt interessanter Gedanke hier seinen Platz fand, während die Spöttereien gegen Einzelne, ganz der ursprünglichen Natur der Komödie gemäß, ohne irgend eine Rücksicht auf den Zusammenhang des Stücks, dem Chor noch immer an jeder Stelle in den Mund gelegt werden konnten[1]).

[1]) Solche Partieen sind in den Acharnern V. 1143—1174, in den Wespen 1265—1291, in den Vögeln 1470—1493, 1553—1565, 1694—1705. Man muß zwischen diesen Versen und dem übrigen Stücke sich nicht bemühen einen Zusammenhang zu suchen: es ist in der That kei-

Die Parabase kann natürlich, da sie die Handlung des komischen Drama's ganz unterbricht, nur bei einer Hauptpause eintreten; wir finden, daß Aristophanes sie gern da anbringt, wo die Handlung nach allerlei Hemmungen und Verzögerungen so weit gediehen ist, daß nun die Hauptaction eintreten und die Entscheidung erfolgen muß, ob das gewünschte Ziel erreicht sei. Bei der großen Freiheit indeß, die sich die Komödie mit allen diesen Formen nimmt, kann sie auch die Parabasis in zwei Stücke theilen und den anapästischen Aufmarsch des Chors von dem Haupttheil trennen[1]), sie kann auch eine zweite Parabase (jedoch ohne den anapästischen Marsch) auf die erste folgen lassen, um einen zweiten Wendepunct der Handlung damit zu bezeichnen[2]). Endlich kann auch die Parabase ganz fehlen, wie Aristophanes in seiner Lysistrata, in der ein doppelter Chor von Frauen und Greisen so viele eigenthümlich und sinnreich erfundene Lieder singt, jene Anrede an das Publicum völlig weggelassen hat[3]).

Die Tanzweise des komischen Chors wird dadurch hinlänglich bezeichnet, daß es der Kordax war, d. h. eine Gattung von Tänzen, die kein Athener nüchtern und unmaskirt tanzen durfte, ohne sich in den Ruf der größten Frechheit und Unver-

---

ner vorhanden. Irgend ein kleiner Anstoß der Erinnerung genügt, um einen solchen Ausfall zu motiviren.

[1]) So im Frieden und in den Fröschen, wo die erste Hälfte der Parabasis mit der Parodos und dem Jakchosliede (wovon oben die Rede war) verschmolzen ist. Weil in den Fröschen Jakchos schon in diesem ersten Stücke gepriesen ist, so enthalten die lyrischen Strophen des zweiten Stücks (V. 675 ff.) keine Anrufungen von Göttern und was dem ähnlich, sondern sind mit Spöttereien auf Kleophon und Kleigenes, die Demagogen, angefüllt. Dieselbe Abweichung finden wir aus demselben Grunde in der zweiten Parabase der Ritter.

[2]) Wie in den Rittern.

[3]) In den Ekklesiazusen und dem Plutos fehlt die Parabase aus Gründen, die Cap. 28 anzugeben sind.

schämtheit zu bringen[1]). Darum rühmt sich auch Aristophanes in seinen Wolken, die bei allen burlesken Scenen, welche sie darbieten, doch eine edlere Komik anstreben als die andern Stücke, daß er hier keinen Kordax tanzen lasse und gewisse Unanständigkeiten des Kostüms weggelassen habe[2]). Man sieht aus Allem, daß die Komödie in ihrer äußern Erscheinung ganz den Charakter einer Farce hatte, in welcher das freche Hervortreten der sinnlichen, ja der bestialischen Natur des Menschen nicht bloß erlaubt, nein Gesetz und Regel war. Um so erstaunenswürdiger ist der hohe Geist, die sittliche Würde, welche die großen Komiker diesem tollen Spiele einzuhauchen wußten, ohne doch seinen Grundcharakter dadurch aufzuheben. Ja, wenn man mit dieser alten Komödie die spätere Gestaltung der mittlern und der uns genauer bekannten neuern vergleicht, die bei einer viel anständigeren Außenseite doch eine weit laxere Moral predigt, und dabei auch an entsprechende Erscheinungen der neuern Literatur denkt, sollte man fast glauben, daß jene derbe, nichts verhüllende und in der Darstellung des Gemeinen selbst gemeine und bestialische Komik einem Zeitalter, das es mit Sitte und Religion redlich meint, angemessener sei und besser fromme, als die sogenannte feinere, Alles bemäntelnde und überall nur die Lächerlichkeit, aber nirgends die Abscheulichkeit des Schlechten nachweisende Komik[3]).

Um aber auf den Kordax zurückzugehn und daran eine Bemerkung über den rhythmischen Bau der Komödie zu knüpfen: so erfährt man gelegentlich, daß auch das trochäische

---

[1]) Theophrast. Charakt. 6. vgl. Casaubonus.

[2]) Aristoph. Wolken 537 ff.

[3]) Daß Plutarch in seiner im Auszug erhaltenen Vergleichung des Aristophanes und Menander gerade das entgegengesetzte Urtheil fällt, zeigt nur, wie sehr oft die späteren Alten den Kern über der Form übersahen.

Metrum Kordax genannt wurde[1]), ohne Zweifel weil bei diesen Kordax-Tänzen in der Regel Lieder in trochäischen Versen gesungen wurden. Das trochäische Metrum, welches neben dem iambischen von den alten Jambographen ausgebildet worden war, hatte etwas lebhaft Bewegtes, dem indeß das Kräftige, Vordringende des Jambos mangelt. Es eignete sich ganz besonders zu muntern Tänzen[2]): selbst trochäische Tetrameter, die doch nicht eigentlich lyrische Versmaße waren, luden zu tanzartigen Bewegungen ein[3]). Der Rhythmenbau der Komödie ist offenbar größtentheils auf die alte iambische Poesie gebaut und nur auf eine ähnliche Weise ausgedehnt und vergrößert, wie der der Aeolischen und Dorischen Lyriker in der Tragödie, namentlich durch die Verlängerung von Versen zu sogenannten Systemen durch mehrfache Wiederholung desselben Rhythmus. Besonders kommen die sogenannten Asynarteten — d. h. lockere Verbindungen verschiedenartiger Rhythmen, namentlich daktylischer und trochäischer, die angesehen werden können als einen Vers bildend, aber auch als verschiedene Verse — nur der iambischen und der komischen Poesie zu; und die Komödie setzt hier mit manchen neuen Erfindungen doch nur das Werk des Archilochos fort[4]).

Daß die herrschende Form des Dialogs dieselbe sein konnte in der Tragödie und Komödie, der iambische Trimeter nämlich, darf ungeachtet des entgegengesetzten Charakters dieser Gattungen nicht Wunder nehmen, wenn man be-

---

[1]) Aristoteles bei Quintilian IX, 4. Cicero Orat. 57.

[2]) Cap. 11. 22. [3]) Aristoph. Frieden 324 ff.

[4]) Der Kürze wegen verweisen wir nur auf Hephästion Cap. 15, p. 83 ff. Gaisf., und Terentianus v. 2243:

Aristophanis ingens micat sollertia,
Qui saepe metris multiformibus novis
Archilochos arte est aemulatus musica.

Vgl. oben Cap. 8.

denkt, daß dies gemeinsame Organ der dramatischen Rede der mannigfachsten Behandlung fähig war und von den Komikern auf die ihren Zwecken angemessenste Art gestaltet wurde. Die Vermeidung von Spondeen, die Häufung von Kürzen und die Mannigfaltigkeit von Cäsuren gibt dem Verse der Komödie eine außerordentliche Munterkeit und Beweglichkeit; und die Einmischung des Anapäst in alle Füße, mit Ausnahme des letzten, welche eigentlich der Grundform des Trimeter widerstreitet, beweist, daß eine flüchtige, mundfertige Recitation Längen und Kürzen hier mit weit größerer Freiheit behandelte als die tragische Schauspielkunst. Auch bedient sich die Komödie neben dem Trimeter, zur Unterscheidung verschiedener Stile oder Tonarten der Rede, einer größeren Mannigfaltigkeit von Versmaßen, die man sich alle auch durch eine verschiedene Art von Gesticulation und Declamation unterschieden denken muß, wie des leichten, tänzerlichen trochäischen Tetrameters, des leidenschaftlichen iambischen Tetrameters und des in komischem Pathos daherstolzirenden anapästischen Tetrameters, den schon Aristoxenos der Selinusier, ein alter Sicilischer Komiker vor Epicharm, gebraucht hatte.

In allen diesen Dingen ist die Komödie nicht minder erfindungsreich und feinsinnig zugleich als die Tragödie. Aristophanes weiß durch seine Rhythmen bald den Ton schäkernden Muthwillens, bald aber auch den der feierlichsten Würde anzuschlagen; er weiß oft im Scherze seinen Versen und Worten einen so prachtvollen Klang zu geben, daß man bedauern möchte, daß er es nicht im Ernste gethan. Immer fühlen wir dabei den schönsten Einklang zwischen Form und Inhalt, zwischen dem Ton der Rede und dem Charakter der Personen, wie z. B. die alten Hitzköpfe, die Acharner, ihre derbe Kraft und ungestüme Heftigkeit sehr gut in den Kretischen Versmaßen ausdrücken, die in den Chorgesängen des Stücks vorherrschen.

Wer könnte aber nun auch noch mit wenigen Worten das eigenthümliche Organ schildern, daß die alte Athenische Komödie sich aus der Sprache geschaffen? Zum Grunde liegt dabei im Ganzen die gewöhnliche Umgangssprache der Athener, der Attische Dialekt wie er eben gäng und gäbe war; die Komödie drückt diesen nicht bloß reiner aus als irgend eine andere Art der Poesie, sondern selbst als die ächte Attische Prosa[1]), aber diese alltägliche Umgangssprache ist ein außerordentlich biegsames und reiches Organ, das nicht bloß in sich selbst eine Fülle der kräftigsten, anschaulichsten, prägnantesten, graciösesten Ausdrucksweisen trägt, sondern sich auch den verschiedenen durch die Literatur ausgebildeten Sprach- und Stilgattungen, der epischen, lyrischen, tragischen, mit Leichtigkeit anschließen und sich eine eigenthümliche Färbung dadurch verschaffen kann[2]). Am Meisten komischer Reiz wächst ihr unstreitig durch das parodische Verhältniß zur Tragödie zu; hier genügte oft ein Wort, eine etwas veränderte Form, mit dem eignen tragischen Accent ausgesprochen, um an eine pathetische Scene der Tragödie zu erinnern und einen lächerlichen Contrast zu gewähren.

[1]) Wir erinnern hier nur an das Eine, daß die Consonanten-Verbindungen, die die Attische Mundart von ihrem Mutter-Dialekt, dem Jonischen, unterscheiden, ττ für σσ, und ῤῥ für ρσ, bei Aristophanes und auch schon in Kratinos Fragmenten überall vorkommen, aber dagegen bei Thucydides eben so wenig gefunden werden, wie bei den Tragikern: obwohl schon Perikles diese nicht-ionischen Formen auf der Rednerbühne gebraucht haben soll. Eustathios zur Ilias X, 385. p. 813. Auch sonst hat Thucydides Prosa weit mehr epische und ionische Gravität und Salbung als Aristophanes Poesie — bis in die einzelnen Ausdrücke und Formen herab.

[2]) Plutarch bemerkt sehr richtig (Aristoph. et Menandri compar. 1.), daß Aristophanes Diction alle Stilarten enthalte, vom Tragischen und Pathetischen (ὄγκος) bis zur gemeinen Possenreißerei (σπερμολογία καὶ φλυαρία), aber er behauptet mit Unrecht, daß Aristophanes diese Redeweisen seinen Personen nach bloßer Willkühr aufs Ungefähr zutheile.

Achtundzwanzigstes Capitel.

Aristophanes.

Aristophanes, Philippos Sohn, wurde zu Athen gegen Olymp. 82, v. Chr. 452, geboren[1]). Von seinen Lebensumständen würden wir mehr wissen, wenn sich die Werke seiner Rivalen erhalten hätten, in denen natürlich eben soviel auf ihn geschmäht wurde, als er gegen Kratinos und Eupolis zu sagen hat. So können wir nur dies behaupten, daß er als Kleruch oder Colonist von Aegina mit andern Attischen Bürgern nach dieser ihren alten Einwohnern geraubten Insel mit seiner Familie hinüberging und dort ein Landgut in Besitz bekam[2]) (Ol. 87, 3, 430).

Aristophanes Leben war so frühzeitig der komischen Poesie gewidmet, daß man den innern Drang seines Geistes darin nicht verkennen kann. Er trat so jung mit Komödien auf, daß er — wenn nicht durch Gesetze, doch durch die herrschende Sitte — abgehalten wurde seine Stücke unter seinem eignen Namen aufführen zu lassen. Nun muß man bemerken, daß in Athen

---

[1]) Es ist offenbar übertrieben, wenn der Schol. zu den Fröschen 504 den Aristophanes bei seinem ersten dramatischen Auftreten σχεδὸν μειρακίσκος, d. h. etwa 18 Jahr alt, nennt. Dann würde Aristophanes rechte Blüthezeit schon in den Anfang seiner zwanziger treffen und sein letztes Auftreten in sein 56tes Jahr. In Aristophanes Stücken finden sich selbst Hindeutungen auf ein höheres Alter, und wir nehmen daher an, daß er bei seinem ersten Auftreten als Komiker (427 v. Chr.) mindestens 25 Jahr alt war.

[2]) S. Aristoph. Acharn. 652. V. Aristophan. p. 14. Küster und Theagenes bei den Schol. zu Platons Apol. p. 93, 8. (331. Bekk.) Aristophanes Acharner sind freilich von Kallistratos aufgeführt: aber die obige Stelle bezog das Publicum doch gewiß auf den ihm bereits wohlbekannten Dichter.

der Staat wenig darnach fragte (wie dies auch kein Gegenstand officieller Nachfrage war), wer ein Drama eigentlich verfertigt habe: sondern der Magistrat, welcher einem der Dionysischen Feste vorstand, an denen das Volk mit neuen Dramen unterhalten zu werden pflegte[1]), gab dem Chormeister, welcher sich erbot den Chor und die Schauspieler für ein neues Drama einzuüben, diese Befugniß, wenn er eben das erforderliche Vertrauen zu ihm hatte. Auch die komischen Dichter waren, wie die tragischen, ihrem eigentlichen Geschäft nach Chormeister, Chorodidaskalen, oder, wie sie sich specieller nannten, Komododidaskalen; und in allen officiellen Dingen, bei der Bezahlung und Preisertheilung, fragte der Staat nur, wer den Chor unterwiesen und damit zugleich das neue Stück zur Aufführung gebracht habe. Zugleich hatte sich bei den Komikern die Sitte, welche bei den tragischen Dichtern mit Sophokles abkam, länger erhalten, daß der Dichter und Chormeister zugleich als der erste Schauspieler (Protagonist) in seinem Stücke auftrat. Hiernach wird man verstehn, was Aristophanes in der Parabase der Wolken sagt, daß seine Muse ihre ersten Kinder ausgesetzt habe — weil sie als Jungfrau sich zu der Geburt nicht habe bekennen dürfen — und eine andre junge Frau sie als die ihrigen angenommen habe, das Publicum aber (das den wahren Urheber doch bald erkennen mußte) habe sie edelmüthig auferzogen und gebildet[2]). Aristophanes gab nämlich seine ersten Stücke, so wie auch noch manche von den spätern, einem von zwei befreundeten Chormeistern, die zu-

---

[1]) An den großen Dionysien der erste Archont (ὁ ἄρχων vorzugsweise); an den Lenäen der Basileus. Vgl. Cap. 23.

[2]) Vgl. Ritter 513, wo er sagt, daß Viele sich wunderten, daß er nicht lange schon χορὸν αἰτοίη καθ᾽ ἑαυτόν. In der Parabase der Wespen vergleicht er sich mit einem Bauchredner, der in jener Zeit durch Andre gesprochen habe.

gleich Dichter und Schauspieler waren, Philonides und Kallistratos, zur Aufführung. Die Alten berichten, daß er dabei den Unterschied gemacht dem Kallistratos die politischen, dem Philonides die auf das Privatleben bezüglichen Dramen zu übergeben[1]). Diese verlangten dann vom Archonten den Chor, brachten das Stück auf die Bühne, erlangten im glücklichen Falle — wovon die Didaskalieen mehre Beispiele geben — den Siegspreis: Alles, als ob sie die wirklichen Verfasser wären — wiewohl das kunstverständige Publicum sich darüber doch nicht täuschen konnte, ob das neuauftauchende Genie des Aristophanes oder der ihnen wohlbekannte Kallistratos der wirkliche Urheber des Stücks war.

Von dem ersten Stücke, welches Ol. 88, 1, v. Chr. 427, gegeben wurde und die Daitaleis hieß, wußten die Alten selbst nicht, ob Philonides oder Kallistratos es auf die Bühne gebracht habe[2]). Die „Schmauser", welche in diesem Stücke den Chor bildeten, wurden als eine Tischgesellschaft gedacht, die in einem Heiligthume des Herakles, dessen Cult öfter mit Essen und Trinken begangen wurde[3]), geschmaust hatte und nun einem Wettkampfe zuschaute, welchen die alte mäßige, bescheidne und die moderne frivole und maulfertige Erziehung in der Person zweier Jünglinge, des Tugendlichen (*σώφρων*) und Lüderlichen (*καταπύγων*), mit einander bestanden. Der Bruder Lüderlich wird in einem Gespräch mit seinem alten Vater als ein Verächter des Homer, dagegen als ein

[1]) So der Anonymus de Comoedia bei Kuster. Die Vita Aristophanis (*in einem ursprünglich nicht zu ihr gehörenden Anhange s. *βιογραφοι*, ed. A. Westermann. 1845. p. 158. 159.) hat freilich das Gegentheil, aber aus baarem Irrthume, wie die einzelnen Beispiele zeigen. *Vgl. Bernhardy Grundriß der gr. Lit., Halle 1845, Th. 2, S. 972, und Struve de Eupd. Maricante. Kiliae 1841, p. 52—77.

[2]) Schol. Wolken. 531.

[3]) Dorier Bd. I, Cap. 12. § 10.

feiner Kenner aller Rechtsausdrücke — natürlich um sie zu rabulistischen Kniffen zu gebrauchen —, als ein eifriger Anhänger des Sophisten Thrasymachos und des Anführers der frivolen Jugend, Alkibiades, geschildert[1]. Was Aristophanes hier versucht, hat er hernach in reiferen Jahren in den Wolken ausgeführt.

Aristophanes zweites Stück, zu welchem Kallistratos sich als Chormeister nannte, Ol. 88, 2, 426 v. Chr., aufgeführt, waren die Babylonier. Durch dies Stück nahm Aristophanes zuerst die kühne Stellung ein das Volk selbst in seiner öffentlichen Thätigkeit mit seinen Maßregeln über das Gemeinwohl zum Gegenstande seiner Komödie zu machen. Er rühmt sich in der Parabase der Acharner selbst durch dies Stück den Betrug aufgedeckt zu haben, den die Athener sich von Ausländern, namentlich von fremden Gesandten, spielen ließen, indem sie ihren Schmeicheleien und Vorspiegelungen ein allzugeneigtes Gehör schenkten. Auch habe er gezeigt, auf welche Weise die demokratischen Verfassungen von den Demagogen verwaltet würden und dadurch sich bei den Bundesgenossen und, wie er mit lustiger Rodomontade hinzufügt, beim Großkönig selbst in gewaltiges Ansehn gesetzt. Damit hängt der Name des Stücks deutlich zusammen; wir errathen aus den Angaben alter Grammatiker[2]), daß die Babylonier, welche

---

[1]) In dem wichtigen Fragment aus Galen Ἱπποκράτους γλῶσσαι, Prooem., das in neuerer Zeit von seinen Entstellungen gereinigt ist. S. Dindorf Aristoph. fragmenta, Daetal. 1.

[2]) S. besonders Hesych. über den Vers: Σαμίων ὁ δῆμος ὡς πολυγράμματος. „So sagt einer bei Aristophanes, da er die Babylonier aus der Mühle erblickt, indem er über den Anblick derselben erstaunt und sich nicht recht zu finden weiß.“ Der obige Vers wurde offenbar von Jemandem gesprochen, der den Chor erblickte, ohne zu wissen, was er vorstellen sollte, und die von Perikles stigmatisirten Samier zu sehen glaubte, wobei πολυγράμματος zugleich auf Samische Buch-

den Chor bildeten, als gemeine Mühlenknechte, die schlechteste Sorte von Sklaven bei den Athenern, die mit Brandmalen bedeckt waren und sich in der Mühle wie in einer Strafanstalt befanden, dargestellt wurden, die man für Babylonier, d. h. für Gesandte aus Babylon, ausgab. Es wurde dabei wohl angenommen, daß Babylon sich gegen den Großkönig, der mit Athen fortwährend im Kriege war, empört habe: den leichtgläubigen Athenern, meinte Aristophanes, könnte leicht so etwas glaublich gemacht werden. Das Stück würde dann in einer nahen Verwandtschaft mit der Scene in den Acharnern stehen, in der die angeblichen Gesandten des Perserkönigs auftreten, ohne daß doch das Eine eine Widerholung des Andern wäre. Natürlich wurden diese falschen Babylonier als ein Betrug dargestellt, den die Demagogen, die damals nach Perikles Tode das Volk beherrschten, dem Athenischen Demos spielten: wobei Aristophanes besonders den Kleon zur Zielscheibe seiner Witze und Angriffe machte. Wie sehr diese Angriffe, welche bei dem glänzenden Feste der großen Dionysien, in Gegenwart der Bundesgenossen und vieler Fremden, die sich um diese Zeit in Athen einfanden, auf Kleon gemacht wurden, den gewaltigen Demagogen verdrossen, sieht man aus seinen angestrengten Bemühungen sich zu rächen. Er schleppte den Kallistratos[1]) vor den Rath der Fünfhundert, der als Verwaltungsbehörde

---

stabenerfindungen anspielt. Daß diese Babylonier Mühlen-Sklaven sein sollten, scheint damit in Verbindung zu stehn, daß Eukrates, ein gerade damals mächtiger Demagog, Mühlen besaß, Arist. Ritter. 254. Doch war das Stück mehr gegen Kleon gerichtet.

[1]) Hier setzen wir entschieden den Kallistratos, weil dieser als Chorodidaskal und Protagonist in den Acharnern die Rolle des Dikäopolis hatte und die Stelle *αὐτός τ' ἐμαυτὸν, ὑπὸ Κλέωνος ἅ'παθον, ἐπίσταμαι*, V. 377 ff., das Publicum nur von dem Schauspieler, der den Dikäopolis agirte, verstehen konnte. Sonst verstehen wir unter dem *ποιητής* der Parabase in den Acharnern entschieden den Aristophanes, dessen Talent nicht drei Jahre dem Publikum verborgen bleiben konnte.

auch die Aufsicht über die Agonen hatte, und überhäufte ihn da mit Vorwürfen und Drohungen. Den Aristophanes selbst aber soll Kleon, was wohl glaublich ist, auf indirecte Weise durch eine Klage wegen angemaßten Bürgerrechts (γραφὴ ξενίας) in Gefahr zu bringen gesucht haben; auf jeden Fall hat indeß der Dichter diese Klage zurückgeschlagen und sein Bürgerrecht siegreich behauptet[1]).

Im nächsten Jahr, Ol. 88, 3, v. Chr. 425, trat Aristophanes an den Lenäen mit der ersten noch erhaltenen Komödie auf, den Acharnern. Auch diese brachte Kallistratos auf die Bühne. Die Acharner sind mit den meisten andern Dramen des Dichters verglichen ein harmloses Stück, das zum Hauptzweck hat die tiefe Sehnsucht auszumalen, welche damals solche Athener, die am Marktgeschwätz kein Gefallen hatten und nur wider ihren Willen durch Perikles Kriegesplan in die Stadt getrieben worden waren, nach einem friedlichen Landleben empfanden. Dabei werden denn freilich bald gegen die Demagogen, die das Volk zum Kriege anfeuerten, wie Kleon, bald gegen die allzu martialischen Kriegsobersten, wie Lamachos, Geißelhiebe ausgetheilt; auch tritt hier schon die Polemik gegen Euripides gewaltsam herbeigezogne Rührungen und der Heroenwelt aufgedrungene Pfiffigkeit hervor. In diesem Stücke zeigen sich schon alle Eigenschaften der Aristophanischen Komödie, die kühne und geniale Erfindungsgabe, die Fülle von ergötzlichen, höchst komischen Scenen, womit er wahrhaft verschwenderisch alle Theile seines Stückes ausstattet, die rasche, treffende Zeichnung der Charaktere, die mit wenigen Meisterstrichen viel auszudrücken versteht, die plastische Anschaulichkeit, mit der die Scenen angeordnet sind, die ungenirte Behand-

[1]) Schol. Acharn. 377. Dabei brauchte Aristophanes jenen Homerischen Vers, Odyssee 1, 215. οὔτις ἑὸν γόνον αὐτὸς ἀνέγνω, den der Biograph des Aristophanes anführt.

lung von Raum und Zeit, die dem Dichter bedeuten müssen, was er eben braucht — in einer solchen Ausbildung und Vollendung, daß es wohl angemessen ist diese älteste erhaltene Komödie hier auf eine solche Art zu analysiren, daß nicht bloß die bereits angegebenen Grundgedanken, sondern auch die ganze künstlerische Anlage und technische Einrichtung des Drama's deutlich werden.

Die Bühne, welche in diesem Stücke bald Stadt bald Land vorstellt und wahrscheinlich so eingerichtet war, daß Beides auf ihr Platz fand, bietet im Anfange den Anblick der Pnyx, des Platzes zur Volksversammlung, dar, d. h. man sieht einen in den Felsen gehauenen Suggest für die Redner, umher einige Bäume und andere Andeutungen dieses wohlbekannten Platzes. Hier sitzt nun der ehrliche Dikäopolis, ein Bürger von altem Schrot und Korn, und ärgert sich über seine Mitbürger, die sich nicht zur rechten Zeit auf der Pnyx einfinden, sondern auf dem Verkaufsmarkte, den man von da übersieht, müßig herumschlendern; er selbst, dem die Stadt mit ihrem Lärm und Geschwätz zuwider ist, kommt nur deswegen so regelmäßig, um für den Frieden zu sprechen. Auf Einmal kommen die Prytanen aus dem Rathhause, das Volk stürzt hinterdrein; ein hochwohlgeborner Athener, der sich rühmt von den Göttern bestimmt zu sein mit Sparta Frieden zu schließen, wird trotz Dikäopolis Unterstützung schnöde abgewiesen, und dagegen treten, zur Wonne der kriegslustigen Partei, Gesandte auf, die vom Großkönig zurückkommen und einen Persischen Botschafter, des Großkönigs Auge, sammt Gefolge mit sich bringen: einen phantastisch aufgeputzten Zug, von dem Aristophanes merken läßt, daß er eitel Trug und Lug sei, den die kriegslustigen Demagogen veranstaltet hätten. Andere Gesandte bringen ähnliche Botschaft vom Thrakischen Könige Sitalkes, auf den die Athener damals große Hoffnun-

gen bauten, und schleppen ein elendes Gesindel unter dem Namen Odomantischer Kerntruppen mit sich, das die Athener für hohen Sold in Dienst nehmen sollen. Dikäopolis hat indeß, wie er gesehen, daß die Dinge keine andere Wendung nehmen wollen, den Amphitheos auf seine eigne Rechnung nach Sparta gesandt, der ihm denn auch in wenig Minuten verschiedene Sorten von Frieden, auf längere oder kürzere Zeit, in der Form von Weinfläschchen, wie man sie bei Friedensschlüssen zur Libation brauchte, zurückbringt; er wählt den dreißigjährigen Frieden zu Wasser und zu Lande, der nicht nach Pech und Theer riecht, wie ein kurzer Waffenstillstand, bei dem man nur Zeit hat die Schiffe zu kalfatern. Alle diese überaus ergötzlichen Scenen sind nur möglich in einer Komödie, die, wie die Athenische, für jedes Verhältniß, jede Thätigkeit, jeden Charakter ihr sinnliches Bild hat, die Alles mit kühnen Strichen in sprechenden, grotesken Figuren hinzuzeichnen weiß und sich dabei in der Art, wie sie diese Figuren agiren läßt, um die Gesetze der Wirklichkeit und die Wahrscheinlichkeit des gemeinen Lebens gar nicht zu kümmern braucht[1]).

Eine dramatische Verflechtung bringt nun Aristophanes erst durch den Chor in dies Stück, indem er diesen aus Acharnern zusammensetzt, d. h. aus Bewohnern einer großen Ortschaft von Attika, deren Bewohner sich meistentheils vom Kohlenbrennen nährten, wozu die benachbarten Bergwaldungen das Material hergaben: sie selbst derbe, vierschrötige, wie aus Eichenholz gehauene Gesellen, martialisch gesinnt von Haus

---

[1]) Die Komödie folgt darin auf ihre Weise nur dem Geist der ganzen antiken Kunst, die mit der neuern verglichen weit mehr für jede geistige Thätigkeit und Wirkung den sinnlichen Ausdruck zur Hand hat, aber sich weit weniger zur Pflicht macht diesen sinnlichen Ausdruck mit der Folgerichtigkeit durchzuführen, wie es die Gesetze des wirklichen Lebens verlangen.

aus und nun noch besonders erbittert gegen die Peloponnesier, weil sie bei dem ersten Einfalle in Attika ihnen die Weingärten verwüstet hatten. Diese alten Acharner erscheinen zuerst den Amphitheos verfolgend, von dem sie gehört haben, daß er um Frieden zu holen nach Sparta gegangen; an seiner Statt treffen sie den Dikäopolis, wie er bereits mitten in der Feier der ländlichen Dionysien ist — die hier als Inbegriff aller der ländlichen Lust und Fröhlichkeit zu fassen sind, von der die Athener ausgeschlossen waren. Kaum hat der Chor aus Dikäopolis Phallos-Gesange errathen, daß er es ist, der sich den Frieden hat kommen lassen, als er mit der größten Hitze auf ihn losbricht, kein Wort von ihm anhören und ihn ohne alles Erbarmen steinigen will, bis Dikäopolis einen Kohlenkorb ergreift und ihn, wie einen Geißel, für Alles zu strafen droht, was ihm die Acharner zufügen wollen. Der Kohlenkorb, dessen die Acharner bei ihrem täglichen Geschäfte bedurften, ist ihrem Herzen zu theuer, als daß sie nicht um seinetwillen auch den Dikäopolis anzuhören bereit sein sollten; zumal da Dikäopolis versprochen mit dem Kopfe über einen Hackblock zu sprechen, um gleich geköpft zu werden, wenn er nicht Recht behalte. Diese an sich schon so ergötzlichen Erfindungen werden noch spaßhafter, wenn man weiß, daß Dikäopolis ganzes Benehmen eine Parodie eines Euripideischen Helden ist, des redefertigen und weinerlichen Telephos, der den kleinen Orest aus der Wiege riß, um ihn zu tödten, wenn Agamemnon ihm nicht Gehör gäbe, und der unter eben so gefährlichen Umständen zu den Achäern, wie Dikäopolis zu den Acharnern, redete. Diese Parodie verfolgt nun Aristophanes noch weiter, da sie ihm die Mittel bietet Dikäopolis Situation auf eine höchst komische Weise auszustaffiren; Dikäopolis wendet sich unmittelbar an Euripides selbst, der vermittelst eines Ekkyklema den Zuschauern in seinem Studirzimmerchen im Oberstock sichtbar wird, um-

geben von Masken und Kostümen, wie er sie für seine tragischen Helden liebt, und bittet ihn um einen recht jämmerlichen Anzug, worauf er denn seinem Wunsche gemäß den allerjämmerlichsten, den des Telephos, auch wirklich erhält. Wir übergehen andere Verhöhnungen des Euripides, die Aristophanes sich in seinem Muthwillen erlaubt, und wenden uns zur folgenden Scene, einer Capitalscene des ganzen Stücks, wo Dikäopolis als komischer Telephos, das Haupt vom Hackblock erhebend, für den Frieden mit den Spartanern plädirt. Es versteht sich, daß, so ernsthaft es Aristophanes auch mit der Friedenspartei hält, doch bei dieser Gelegenheit kein ernsthaftes Wort aus seinem Munde geht. Er leitet den ganzen Peloponnesischen Krieg von einem tollen Streiche trunkener junger Leute her, die ein lüderliches Weibstück von Megara entführt, wofür die Megarer der Aspasia einige Mädchen weggefangen hätten. Da indeß diese Darstellung nichts fruchtet und der Chor sogar noch den kriegslustigen Lamachos zu Hilfe ruft, der auch sogleich in übertrieben martialischem Kostüm aus seinem Hause stürzt[1]): so greift Dikäopolis in der Noth zu eigentlichen argumentis ad hominem, indem er den alten Leuten, die den Chor bilden, zu Gemüthe führt, daß sie immer die Dienste gemeiner Soldaten leisten müßten, während solche junge Prahlhänse, wie Lamachos, bald als Strategen bald als Gesandte ein bequemes Leben führten und das Fett des Landes verzehrten. Das wirkt, und der Chor zeigt sich geneigt dem Dikäopolis Recht zu geben. Bei dieser Katastrophe des Stücks

---

[1]) Man sieht also auf der Bühne auch Lamachos Haus. Wahrscheinlich war in der Mitte Dikäopolis Stadthaus, daneben auf der einen Seite Euripides, auf der andern Lamachos Wohnung. Zur Linken war der Platz, der die Pnyx vorstellte; zur Rechten eine Andeutung einer Landwohnung; doch kommt diese nur bei der Scene der ländlichen Dionysien vor; alles Andere begibt sich in der Stadt.

tritt die Parabase ein, in deren erstem Theile der Dichter mit besonderer Bezugnahme auf sein letztes Stück sich dem Volke als einen höchst schätzbaren Freund anrühmt, der zwar das Volk selbst nicht schone, von dem aber nie zu besorgen sei, daß er das Gerechte in seinen Komödien verspotten werde[1]). Der zweite Theil aber hält den Gedanken fest, welchen Dikäopolis eben beim Chore angeregt hat; der Chor beklagt sich bitterlich über den Uebermuth der gewandten, gewitzten, redefertigen Jugend, vor dem die ehrlichen biderben Alten namentlich in Gerichtshändeln sich nicht retten könnten.

Der zweite Theil des Stücks, nach der Katastrophe und Parabase, ist nun weiter nichts als eine höchst lustige, von Witz und launigen Erfindungen überströmende, Ausführung des Glücks, das der Frieden dem wackern Dikäopolis gewährt. Zuerst eröffnet er seinen freien Markt, und es kommen nach einander ein armer Schlucker aus Megara, dem Nachbarlande Athens, das von Natur dürftig ausgestattet durch die Athenische Sperre und die alljährlichen Verwüstungen erschrecklich litt, und ein derber Böoter aus der gesegneten Landschaft am Kopaischen See, der durch seine Aale besonders bei den Athenern berühmt war. Der Megarer hat in Ermanglung anderer Handelsartikel seine kleinen Töchter als Ferkelchen ausstaffirt, und der ehrliche Dikäopolis läßt sie sich auch, so wunderbar ihm Vieles an diesen Ferkelchen vorkommt, als solche verhandeln: eine spaßhafte und mit vielen nichts weniger als feinen Späßen durchsaftigte Scene, die auf dem Attischen Volkswitze beruhen mag: ein Megarer würde gern seine Kinder als Schweinchen verkaufen, wenn sie Jemand nähme; dergleichen

---

[1]) V. 655: ἀλλ' υμεῖς μή ποτε δείσηθ' ὡς κωμῳδήσει τὰ δίκαια. Bei solchen entschiedenen Versprechen ist wenigstens der Vorsatz des Aristophanes den Stachel der Komödie immer nur gegen das, was ihm wirklich schlecht schien, zu kehren nicht zu bezweifeln.

Witze sich manche im alten und neuen Volksleben nachweisen ließen. Dabei werden nun den Handelnden die Sykophanten sehr lästig, ein Geschlecht, das von öffentlichen Processen lebt und besonders den Verletzungen der Steuer- und Accisegesetze nachspürt[1]); sie wollen die fremden Waaren als Contrebande wegnehmen, aber Dikäopolis macht mit ihnen kurz Procedere, er wirft den einen Sykophanten aus seinem Markte heraus und bindet einen andern, den kleinen, winzigen Nikarchos, in ein Bündel und packt ihn dem Böoter, der ihn als ein possirliches Aeffchen mitzunehmen Lust bezeigt, auf den Rücken.

Nun beginnt auf einmal das Athenische Kannenfest (die Choen). Lamachos[2]) läßt umsonst den Dikäopolis um Einiges von seinen Waaren ansprechen, um das Fest lustig mitzubegehen; Jener behält Alles für sich, und der Chor, der nun ganz umgestimmt ist, bewundert Dikäopolis Klugheit und das von ihm dadurch gewonnene Glück. Während seiner Anstalten zu einem köstlichen Schmause suchen Andere etwas von seinem Frieden abzubekommen; einen Landmann, dem die Böoter seine Rinder weggenommen, weist er grausam ab; nur gegen eine Braut, die ihren Bräutigam gern daheim behalten möchte, zeigt er sich menschenfreundlicher. Indeß kommen verschiedene Botschaften an, an Lamachos, daß er gegen die Böoter ausziehn solle, die zum Kannenfest in Attika einfallen wollen, an den Dikäopolis aber, daß er zum Priester des Bacchus kommen solle, um das Mahl des Kannenfestes mit ihm zu begehen. Diesen Kontrast führt nun Aristophanes sehr ergötzlich durch, indem Dikäopolis jedes Wort, das Lamachos bei seiner Kriegs-

[1]) Von einer Art der φάσις, d. h. der öffentlichen Klage, die wegen Verletzung eines pecuniären Interesses des Staats angestellt wurde, haben die Sykophanten auch entschieden den Namen.

[2]) Daß Lamachos immer allein die Kriegerischen vertreten muß, macht gewiß auch mit der Name Λα-μαχος; sonst konnten Phormion, Demosthenes, Paches und andere Helden Athens mit gleichem Recht hier stehn.

rüstung sagt, so parodirt, daß er es auf seine Mahlesfreuden hinüberzieht, und als nach kurzer Weile, die der Chor durch ein Spottlied ausfüllt, Lamachos von zwei Knappen verwundet aus dem Kriege zurückgebracht wird, kommt Dikäopolis ihm in tiefster Weinseligkeit und muthwilligster Laune entgegen, von zwei gefälligen Mädchen geführt, und feiert so einen sehr anschaulichen Triumph über den geschlagnen Kriegshelden.

Man wird dieser Folge von Scenen, ganz abgesehn von der Witzfülle und Kernigkeit der Sprache, den herrlichen Rhythmen und glücklichen Wendungen der Chorlieder, zugestehen, daß sie von Anfang bis zu Ende mit immer frischer Laune und Genialität erfunden ist und daß, zumal wenn Scenerie, Kostüme, Tanz, Musik, der Gedanken und der Sprache des Dichters würdig waren, ein Stück, wie dies, einen wahren komischen Rausch erzeugt haben muß. So muß aber auch ein solches Stück genommen werden, wenn man sich die Sache nicht durch schiefe Auffassung verderben will, als eine bacchantische Trunkenheit von Muthwillen und Possirlichkeit, die zwar eben deswegen, weil sich ihr ein Mann von tüchtiger Gesinnung und edlem Charakter überläßt, immer auf einem Grunde von sittlichem Ernste ruht, aber darum doch in keinem Worte, in keinem Zuge ernsthaft und nüchtern wird, sondern in jeder Vorstellung, eben sowohl was die siegende als was die unterliegende Partei angeht, den Antrieben einer ausgelassenen Sinnlichkeit und nichts verschonenden Lachlust folgt. Höchstens in den Parabasen spricht Aristophanes seine eigentliche Meinung aus; in allem Uebrigen ist sie aus dem verzerrenden Hohlspiegel seiner Komödie nur durch eine oft sehr schwierige und mißliche Uebertragung in die richtigen Verhältnisse und Umrisse zu erkennen.

Das nächste Jahr (Ol. 88, 4, v. Chr. 424) ist in der Geschichte der Komik mit Aristophanes R i t t e r n bezeichnet. Es

war das erste Stück, welches Aristophanes in eigner Person aufführte[1])* und in dem er selbst als Schauspieler aufzutreten durch besondere Umstände veranlaßt wurde. Dies Stück ist ganz gegen den Kleon gerichtet, nicht, wie die Babylonier und später die Wespen, gegen einzelne Maßregeln seiner Politik, sondern gegen die ganze Art seiner Demagogie. Es gehörte ein gewisser Muth dazu auch unter dem Schutze der Bacchantischen Festlust einen Volksführer anzugreifen, der, mächtig durch das ganze Prinzip seiner Politik, die materiellen Interessen und den unmittelbaren Vortheil der großen Volksmasse vor Allem zu fördern, noch furchtbarer geworden war durch den Terrorismus der Mittel, womit er seine Absichten durchsetzte, die Verdächtigung aller ihm feindlichen Bürger als verkappter Aristokraten, die schlimmen Staatsprocesse, die er ihnen an den Hals warf und bei seinem Einfluß auf die Richtercollegien leicht zu seinem Vortheil wenden konnte, die furchtbare Strenge, mit welcher er die Athener in der Volksversammlung und den Gerichten bewog alle der Herrschaft des Demos feindlichen Bewegungen daniederzuhalten und von der die von ihm beantragte Niedermetzelung der Mitylenäer das eclatanteste Beispiel ist. Ueberdies war gerade in der Zeit, da Aristophanes seine Ritter dichtete, Kleon's Ansehn auf den höchsten Gipfel gestiegen, da die Laune des Schicksals die leichtfertige Rodomontade des Demagogen, daß es ihm ein Geringes sein würde die Sparter auf Sphakteria zu fangen, in Wahrheit verwandelt hatte; der Triumph diese gefürchteten Helden gefangen zu nehmen, um den die trefflichsten Feldherrn umsonst gerungen, war dem unkriegerischen Kleon wie eine überreife Frucht in den Schoß gefallen (im Sommer des Jahres 425). Daß es wirklich ein kühner Streich war in dieser

[1])* Eben dafür entscheidet sich auch neuerdings Th. Kock de Philonide et Callistrato, Guben 1855, p. 4.

Zeit diesen gewaltigen Demagogen anzugreifen, muß man auch aus der Nachricht entnehmen, daß Niemand dem Dichter die Maske des Kleon machen [1]) und noch weniger in der Rolle des Kleon auftreten wollte, daher Aristophanes sie selbst übernahm.

Die Ritter sind leicht das hitzigste, grimmigste Geschöpf der Aristophanischen Muse, dasjenige, das am Meisten von Archilochischer Bitterkeit, am Wenigsten von dem harmlosen Muthwillen, der schwärmenden Lustigkeit, der Dionysien hat. Die Komödie geht hier fast über ihre Gränzen hinaus, sie wird fast zu einem Kampfplatze politischer Athleten, die auf Tod und Leben mit einander faustkämpfen, in die heftigste Parteien-Erbitterung mischt sich auch ein deutlicher Zug persönlicher Gereiztheit, den die gerichtliche Verfolgung des Dichters der Babylonier verschuldet hatte. Das Stück sticht insofern merkwürdig von den Acharnern ab; recht als wenn der Dichter habe zeigen wollen, daß die bunte Mannigfaltigkeit burlesker Scenen nicht nothwendig zu seiner Komödie gehöre und er auch mit den einfachsten Mitteln Gewaltiges vollbringen könne: und gewiß hatten die Ritter für das damalige mit allen Bezügen und Winken des Komikers völlig bekannte Publicum leicht noch ein größres Interesse als die Acharner, wenn auch neuere jener Zeit fernstehende Leser sich einige Langeweile bei den gedehnten Scenen jenes Stückes nicht immer haben abläugnen können. Schon die Personenzahl ist gering und anspruchslos; ein ältlicher Herr des Hauses mit drei Sklaven, von denen einer, ein Paphlagonier, den Alten völlig beherrscht, außerdem ein Wursthändler: dies ist das ganze Personal. Aber freilich ist der ältliche Herr der Demos von Athen, die Sklaven sind die Athenischen Feldherrn Nikias und Demosthenes und der Paphlagonier ist Kleon, und nur der Wursthändler

[1]) Aristoph. Ritter 231. Vgl. oben Cap. 27.

ist ein Gebilde des Dichters: ein roher, ganz ungebildeter, unverschämter Mensch aus der Hefe des Volkes, der dem Kleon entgegengestellt wird, um durch seine Frechheit die des Kleon zu übertrumpfen und den furchtbaren Demagogen auf diese einzig mögliche Weise aus dem Felde zu schlagen. Auch der Chor hat nichts Phantastisch-groteskes, sondern besteht aus den Rittern des Staats[1]), d. h. aus Bürgern, welche nach der noch bestehenden Solonischen Klasseneintheilung die Schatzung der Ritter zahlten und zugleich immer noch der Mehrzahl nach als Reiter im Kriege dienten[2]): Bürgern, welche als der zahlreichste Theil des wohlhabendern, besser erzogenen Standes gegen Kleon, der sich an die Spitze der großen Menge, der Handwerker und Aermern, gestellt hatte, eine entschiedene Antipathie haben mußten. Man sieht, daß in diesem Stücke Aristophanes alles Gewicht auf die politische Tendenz legt und die komischen Erfindungen ihm hier mehr Form und Ausschmückung als Inhalt und Hauptsache sind. Die Allegorie, die offenbar nur vorgenommen ist, um die Schärfe des Angriffs zu verhüllen, ist auch nur wie ein dünner Schleier herübergeworfen; nach Belieben des Dichters ist von den Angelegenheiten des Demos bald wie von einer kleinen Hauswirthschaft, bald wie von Staatssachen die Rede.

Das ganze Stück hat die Form eines Agon. Der Wursthändler, in welchem Orakel, welche dem schlafenden Paphla-

---

[1]) Aber schwerlich aus wirklichen Rittern, so daß hier Wirklichkeit und Schauspiel eins gewesen wären. Daß keine Phyle, sondern der Staat die Kosten zu diesem Chor hergab (wenn δημοσίᾳ in der Didaskalie des Stücks so zu deuten ist, vergl. die Beispiele in Böckhs Staatshaushaltung Buch III, § 22 am Ende), begründet jenen Schluß nicht.

[2]) Daß Aristoph. die Ritter als einen Stand auffaßt, ist wohl nach ihrer bestimmten politischen Tendenz nicht zu bezweifeln; als Theil der Athenischen Kriegsmacht, kraftvolle, rossetummelnde Jünglinge, in stattlicher Waffentracht, beschreibt er sie sehr viel.

gonier geraubt sind, den siegreichen Gegnern desselben verkündet haben, mißt sich zuerst mit ihm in Unverschämtheit und Frechheit, wobei vorausgesetzt wird, daß unter allen zur Demagogie nöthigen Eigenschaften dies die allerwesentlichste sei. Der Wursthändler erzählt, daß, da er als Knabe ein Stück Fleisch gestohlen und den Diebstahl kecklich abgeschworen, ein Staatsmann über ihn das große Wort gesprochen: daß das Volk sich einst noch seiner Leitung anvertrauen werde. Nach der Parabase beginnt der Wettkampf von Neuem; die Rivale, die inzwischen sich dem Rathe wetteifernd beliebt zu machen gesucht haben, treten vor den Demos selbst, der sich auf der Pnyx niedergelassen, und bewerben sich um die Gunst des kindischen Alten. Scherzhafte Erfindungen, wie wenn der Wursthändler dem Demos ein Kissen unterlegt, damit der, welcher bei Salamis am Ruder gesessen, sich nicht drücke[1]), laufen hier mit sehr ernsthaften Vorwürfen, welche die ganze Politik des Kleon treffen, Hand in Hand. Zuletzt dreht sich dieser Kampf um die Orakel, auf die sich Kleon vor dem Volke zu berufen pflegte (man weiß auch aus Thucydides[2]), welchen Einfluß durch den ganzen Peloponnesischen Krieg Orakel und Weissagesprüche angeblich uralter Propheten auf die Stimmung des großen Haufens hatten); auch hier überbietet der Wursthändler seinen Rival durch Verkündigungen, die dem Volke die größte Behaglichkeit, seinem gegenwärtigen Führer aber Verderben anzeigen. Zur heiteren Nachkost dieser weitausgesponnenen Verhandlungen folgt noch eine für Aug' und Ohr gleich ergötzliche Scene; der Paphlagonier und Wursthändler sitzen als Garköche (*κάπηλοι*) vor zwei Tischen, auf denen Körbe mit Eßwaaren stehn, und langen bald dies bald

---

[1]) ἵνα μὴ τρίβῃς την ἐν Σαλαμῖνι, V. 785.

[2]) Thucyd. II, 54. VIII, 1.

jenes heraus, was sie dem Demos unter spaßhaften Anpreisungen bringen[1]); es versteht sich, daß auch hier der Wursthändler den Demos besser zu verpflegen weiß. Nach einer zweiten Parabase erblickt man den Demos, den der Wursthändler in seinem Kessel neu aufgekocht, wie Medea den alten Aeson — in jugendlicher Schönheit, in altfränkisch zierlichem Putz, von Frieden und Behagen glänzend und in neugewonnener Geisteskraft der frühern Thorheiten sich herzlich schämend.

Im darauf folgenden Jahre finden wir Aristophanes nach einem neuen Proceß, mit welchem ihn Kleon in die Enge trieb[2]), mit seiner Komik in ganz andern Regionen, indem er die Wolken aufführte: ein Stück, mit dem er sich selbst bewußt war einen ganz neuen, eigenthümlichen Flug zu nehmen. Das Publicum und die Kampfrichter urtheilten indeß anders; nicht Aristophanes, sondern der alte Kratinos bekam diesmal den Preis. Der junge Dichter, der über eine solche Zurücksetzung schon hinaus zu sein glaubte, machte dem Publicum darüber in seinem nächsten Stücke heftige Vorwürfe; doch ließ er sich dennoch dadurch bestimmen sein Stück umzuarbeiten und diese von der ersten Gestalt sehr abweichende Umarbeitung ist es, welche auf uns gekommen ist[3]).

---

[1]) Diese doppelte Garküche wird durch ein Ekkyklema vorgestellt; wie man aus dem Schlusse der Scene deutlich sieht.

[2]) S. Wespen V. 1284. Nach der Vita Aristoph. hat der Dichter drei Prozesse wegen seines Bürgerrechts von Kleon bestehen müssen.

[3]) Die „ersten Wolken" hatten nach bestimmter Ueberlieferung eine andere Parabase, sie hatten nicht den Streit des δίκαιος und ἄδικος λόγος, nicht die Verbrennung des Studierhauses am Schlusse. Auch ist nach Diog. Laert. II, 18. (aller Confusionen ungeachtet, die dort gemacht werden) wahrscheinlich, daß Sokrates in den ersten Wolken mit Euripides in Verbindung gebracht und ihm ein Antheil an dessen Komödien zugeschrieben wurde. *Gegenbemerkungen s. bei Fr. Ritter in seiner Recension dieses Werkes zu d. St.

Es gibt kaum ein Schriftwerk des Alterthums, dessen Beurtheilung so mißlich ist, wie die von Aristophanes Wolken. War Sokrates wirklich, etwa auch nur in seiner frühern Zeit, der phantastische Träumer und zugleich der gewissenlose Sophist, als der er in diesem Stücke erscheint? Und wenn er es gewiß nie gewesen ist, ist dann nicht Aristophanes ein gemeiner Lästerer, ein Possenreißer, der in seiner Satyrlaune auch das Edelste zu beschmutzen sich erfrecht? Wo bleibt seine ernsthafte Verheißung nie das Gerechte zum Zielpunkt seines komödischen Spaßes zu machen?

Es muß einen Weg geben und es gibt einen solchen Aristophanes Charakter, wie er uns in allen seinen Dichtungen entgegentritt, auch in dieser feindlichen Begegnung mit dem edelsten Weisen zu retten: nur daß man nicht etwa versuchen darf, wie freilich auch in neuerer Zeit geschehn, den Aristophanes selbst zu einem tiefdenkenden, dem Sokrates überlegnen Weisen zu machen, sondern sich begnügen muß in ihm auch bei dieser Gelegenheit den wackern Patrioten, den wohlmeinenden Büger Athens, der das Heil seiner Vaterstadt, wie er es versteht, auf alle Weise zu befördern sucht, wiederzuerkennen.

Da das Stück überhaupt gegen die neue Erziehung gerichtet ist, muß man sich zu Allererst deutlich machen, was Alles dazu gehörte. Die schulmäßige Erziehung der Griechen war bis auf die Perserkriege herab auf wenige Dinge beschränkt gewesen; man schickte die Knaben vom siebenten Jahre an in die Schulen des Lesens und Schreibens, des Kitharspiels und Gesanges, drittens der Gymnastik[1]). Die Werke der Dichter, insbesondere Homer als Grundlage aller Griechischen Bildung, gottesdienstliche und sittenveredelnde Lieder der Lyriker und ein züchtiges, anständigfreies Betragen sollten

---

[1]) ἐς γραμματιστοῦ, ἐς κιθαριστοῦ, ἐς παιδοτρίβου.

in diesen Schulen mit jenen Fertigkeiten zusammen der Jugend eingeprägt werden. Dieser Unterricht hörte vor der Zeit der reiferen Jugend auf; für diese gab es keine andern Bildungsmittel als den Umgang mit reifen Männern und das Anhören der Gespräche in Hallen und auf Märkten, die bei den Griechen einen so bedeutenden Theil des Tages ausfüllten, die Theilnahme am öffentlichen Leben, die mit den Festen verbundenen Wettkämpfe, die so viele Geisteswerke zur allgemeinen Kunde brachten, und, was das körperliche Leben anlangt, das Besuchen der auf öffentliche Kosten unterhaltenen Gymnasien. So war es bis zum Persischen Kriege; und darin machte auch die ältere Philosophie so wenig Unterschied, wie die Historiographie, indem Niemand bei einem Heraklit oder Pythagoras Jugendbildung suchte, sondern, wer sich ihnen anschloß, es für sein ganzes Leben that. Mit den Perserkriegen aber that sich, nach einer wichtigen Bemerkung des Aristoteles [1]), ein ganz neuer Drang nach Kenntnissen und Bildung bei den Griechen hervor; und es bildeten sich Unterrichtsgegenstände, die bald auf den ganzen Geist und Charakter der Nation den größten Einfluß übten. Die Kunst zu reden, welche bis dahin nur das Leben mit seinen practischen Antrieben geübt hatte, wurde jetzt zu einem Gegenstande schulmäßigen Unterrichts erhoben, in Verbindung mit allerlei Kenntnissen, Begriffen und Ansichten, wie sie dem Zwecke Menschen durch die Rede zu beherrschen angemessen schienen. Dies zusammen bildet die Erscheinung der Sophistik, die wir unten näher in Betracht ziehen wollen: eine Erscheinung, die auf Griechische Bildung und Sitte mächtiger gewirkt, als irgend eine andere in damaliger Zeit. Wie viel nun schon in dem Principe der Sophistik einen Athener von Aristophanes Gesinnung aufbrin-

---

[1]) Aristot. Polit. VIII, 6.

gen und zum Kampfe reizen mußte, ist klar: ihm mußte diese neue, auf alle Vortheile erpichte Redekunst, zumal auf den Boden der Volksherrschaft und Volksgerichtsbarkeit Athens übertragen, als ein sehr gefährliches Mittel in den Händen ehrgeiziger und egoistischer Volksführer erscheinen; er übersah mit einem Blicke, wie auch die Grundpfeiler alter guter Sitte, auf denen ihm Athens Heil zu beruhen schien, von dem Strome einer Rede, die Alles zu ihrem Vortheil zu drehen weiß, unterwühlt zusammensinken mußten. Und so ist es das ganze Geschlecht der kunstmäßigen Redner und freidenkerischen Räsonneurs, das er immer von Neuem angreift und mit dem er es namentlich in den Wolken zu thun hat[1])*.

Den eigentlichen Zweck dieses Stücks gibt der Dichter selbst in der Parabase der im folgenden Jahre gedichteten Wespen an: er habe die Unholde angegriffen, die wie der Alp Väter und Großväter im Schlafe quälten, indem sie unerfahrene und harmlose Leute mit Processen und Kniffen aller Art überfielen[2]). Man sieht, daß hier nicht die Lehrer der Rhetorik selbst, sondern die jungen Leute gemeint sind, welche die in den Schulen der Rhetorik erlernte Kunstfertigkeit dann zum Verderben ihrer Mitbürger brauchen. Darauf beruht auch der ganze Plan des Drama, in welchem ein alter Athener, der von Schuldklagen bedrängt wird, erst selbst sich bemüht die Kniffe und Pfiffe der neuen Redekunst zu lernen, und da er dafür schon zu steif und ungelenk befunden wird, seinen jugendlichen Sohn, der bisher sich der edelmännischen Lebensweise eines vornehmen Cavaliers befleißigt, in diese Schule schickt. Die Folge ist, daß der Sohn, eingeweiht in die ganze neue Freidenkerei, sie gegen seinen eignen Vater anwendet und ihn nicht bloß schlägt, sondern auch gleich den Beweis führt, daß

1)* Vgl. auch F. Ranke de nubibus Aristoph. Berlin 1844.

2) Vgl. zur Erläut. auch Acharner 713. Vögel 1347. Frösche 147.

er ihn mit Recht schlage. Daß nun aber Aristophanes zu dieser Schule der neumodischen Redekunst gerade die Sokratische nahm, kann keinen andern Grund haben, als daß er den Sokrates mit den Sophisten, wie Gorgias und Protagoras, ganz in einen Topf warf und dabei den Athenischen Mitbürger lieber zur Zielscheibe seiner Witze nahm, als seine ausländischen, Athen nur auf kurze Zeit besuchenden Collegen. Daß Aristophanes dabei fehlgegriffen, kann Niemand leugnen. Man mag immer zugeben, daß der jugendliche Sokrates noch nicht mit solcher Sicherheit auf der Bahn vorgeschritten sei, auf der wir ihn bei Xenophon und Plato wandeln sehn, daß er namentlich noch an den Speculationen der Ionier über das Weltgebäude [1]) mehr Theil genommen, als er später that, daß gewisse schwärmerische Elemente eingemischt und von der Sokratischen Dialektik noch nicht verzehrt und ausgesondert gewesen: aber, was die Hauptsache ist, so ist es ganz undenkbar, daß Sokrates jemals eine Schule der Redekunst gehalten haben könne, in welcher gelehrt worden sei, (wie es den Sophisten nachgesagt wurde), durch welche Künste die schlechte Sache über die guten den Sieg davon tragen könne [2]). Aber auch darin hat Aristophanes sich keine bewußte Falschheit erlaubt; man sieht auch aus andern Stellen späterer Komödien [3]), daß er den Sokrates für einen Redekünstler und Rabulisten hielt; er muß, durch den Schein getäuscht, die Sokratische Diale=

---

[1]) τὰ μετέωρα.

[2]) Der ἥττων oder ἄδικος — und der κρείττων oder δίκαιος λόγος. Aristophanes macht, um beiden Redemanieren einen Gegenstand und Inhalt zu verschaffen, diesen zugleich zum Vertreter der alten einfachen und züchtigen Erziehung, jenen zum Helden der neuen üppigen und übermüthigen Jugend.

[3]) S. Aristoph. Frösche 1491, vgl. Vögel 1555. Richtiger hat Eupolis den Sokrates wenigstens in seiner äußern Erscheinung geschildert. Bergk de rel. com. Atticae p. 353.

ktik, die Kunst die Wahrheit zu finden, gerade mit ihrem äffischen Gegenbilde verwechselt haben, der Sophistik als der Kunst den lügenden Schein der Wahrheit hervorzubringen. Daß Aristophanes sich nicht genauer darum bekümmert, gereicht ihm unstreitig zum schweren Vorwurfe: aber wie häufig ereignet es sich im Leben, daß auch wohlgesinnte Männer über die Richtungen und Bestrebungen, die ihnen fremd und widerwärtig sind, in Bausch und Bogen aburtheilen.

Das Stück der Wolken ist voll sinnreicher Erfindungen, wie der Chor der Wolken selbst, den Sokrates herbeibeschwört, das dunstige, luftige, leere Wesen der neuen Naturphilosophie ganz artig darstellt[1]). Eine Menge Volkswitze, wie sie überall dem gelehrten Stande sich anhängen und die angeblichen Subtilitäten und Grübeleien desselben verspotten, sind hier auf Sokrates Schule gehäuft und oft sehr komisch vorgetragen. Der ehrliche Strepsiades, dessen hausbackener Verstand und Mutterwitz von dem Erstaunen über die feinen Kniffe der Schulphilosophen ganz überwältigt wird, bis am Ende doch seine eigne Erfahrung ihn eines Andern belehrt, ist eine durch und durch ergötzliche Figur. Aber bei alle dem kann das Stück doch die Mängel nicht verwinden, die aus der schiefen Grundansicht und oberflächlichen Auffassung des Sokrates entspringen — wenigstens für den nicht, der sich der Täuschung, in der Aristophanes befangen war, nicht selbst ganz hinzugeben vermag.

Das nächste Jahr (Ol. 89, 2, v. Chr. 422) brachte Aristophanes Wespen auf die Bühne. Die Wespen knüpfen sich

---

[1]) Daß dieser Chor gegen das Ende seinen speciellen Charakter verliert und selbst Götterfurcht predigt, hat er mit dem Chore der Acharner und Wespen gemein, die am Ende auch mehr im allgemeinen Charakter des Griechischen Chors, der für die Komödie und Tragödie im Ganzen derselbe ist, als in der besondern Rolle, die ihnen zugetheilt ist, handeln.

so an die Wolken an, daß man das Planmäßige in der Durchführung gewisser Gedanken nicht verkennen kann. Die Wolken waren, besonders in ihrer urspünglichen Gestalt, gegen die jungen Athener gerichtet, die als Ränkeschmiede und Zungendrescher vor Gericht den harmlosen, schlichten Bürgersmann von Athen zu Tode ängstigten. Die Wespen sind nun gegen die alten Athener gerichtet, die Tag für Tag als Geschworne in großen Massen zu Gericht saßen und durch den von Perikles eingeführten Richtersold für alle häuslichen Versäumnisse entschädigt sich ganz der Entscheidung der Processe widmeten, welche der Gerichtszwang der Bundesgenossen und das Parteienwesen im Innern des Staats ins Unendliche vervielfältigt hatte: wobei sie einer gewissen mürrischen und grimmigen Gemüthsart mehr als billig und zum großen Schaden der Angeklagten nachzugeben pflegten. Zwei Personen stehen sich in diesem Stücke entgegen, der alte Philokleon, der das Hauswesen seinem Sohn übergeben und sich ganz dem Richteramte gewidmet hat, wobei er den Kleon als den Schutzpatron der großen Geschworenengerichte höchlich verehrt, und der Sohn Bdelykleon, der den Kleon und die ganze Richterwuth verabscheut. Es ist merkwürdig, wie sehr der Verlauf des Handels zwischen diesen beiden Personen dem in den Wolken entspricht, worin man Aristophanes Absicht schwerlich verkennen kann dem einen Stücke das andere als Gegenstück zur Seite zu stellen. Die Ironie des Schicksals, welche der alte Strepsiades erfährt, indem eben das, was das höchste Ziel seiner Wünsche war, einen zungenfertigen, sophistisch durchgebildeten Sohn zu haben, bald zu seinem größten Unheile ausschlägt, dieselbe Ironie trifft in den Wespen den jungen Bdelykleon, der Alles daran setzt seinen Vater von seiner Manie für die Gerichte zu heilen und ihn auch wirklich davon abbringt, theils dadurch, daß er ihm ein kleines Privatdikasterion

zu Hause errichtet, theils indem er ihm die Reize eines modischen, luxuriösen Lebens, wie es die vornehme Jugend von Athen liebte, annehmlich zu machen weiß; aber selbst diese Umwandlung bald bitter bereuen muß, indem der Alte in seltsamer Mischung seiner altväterisch derben Manieren mit dem Luxus der neuen Zeit die Ausgelassenheit weit über die Gränzen hinaus treibt, die Bdelykleon dabei von ihm beobachtet haben wollte.

Unstreitig gehören die Wespen zu den vollkommensten Stücken des Aristophanes. Wie glücklich die Maske des Chors erfunden ist, haben wir schon früher bemerkt[1]). Derselbe Geist der heitersten Erfindung geht durch das ganze Stück. Das Allerpossirlichste ist der Proceß zweier Hunde, den Bdelykleon seinem Vater zur Genugthuung veranstaltet und in dem nicht bloß das ganze Athenische Gerichtswesen gar lustig parodirt wird, sondern auch ein specieller Rechtstreit zwischen dem Demagogen Kleon und dem Feldherrn Laches in einem komischen Gegenbilde erscheint, das gewiß dem ernsthaftesten Zuschauer ein herzliches Lachen abgewinnen mußte[2]).

Noch ein fünftes erhaltenes Stück knüpft sich an diese bis dahin ununterbrochene Reihe an, der Frieden, von dem eine neuerdings bekannt gewordene Didaskalie es sicher stellt, daß er Ol. 89, 3, v. Chr. 421, an den großen Dionysien aufgeführt worden ist. Sonach ist dies Stück kurze Zeit vor der Abschließung des sogenannten Friedens des Nikias auf die Bühne gekommen, der den ersten Theil des Peloponnesischen

---

[1]) Cap. 27.

[2]) Wir können A. W. von Schlegels Urtheil, der dieses Stück den übrigen des Aristophanes nachsetzt, auf keinen Fall zu dem unsern machen und billigen ganz die warme Apologie von T. Mitchell in der Ausgabe der Wespen 1835, deren Zweck nur leider dem Herausgeber nicht gestattet hat das Stück in seiner vollen Rundung hinzustellen.

Krieges abschloß und, wie man damals nicht anders dachte, diesem ganzen zerstörenden Kampfe der Griechischen Staaten ein Ende machen sollte.

Der Frieden hat im Grunde mit den Acharnern gleichen Inhalt, nur daß dort der Friede nur als Gegenstand der Wünsche eines Einzelnen, hier als allgemeines Verlangen erscheint. In den Acharnern war der Chor gegen den Frieden, im Frieden besteht er aus Landleuten von Attika und Griechen aus allen Gegenden, die von Sehnsucht nach dem Frieden erfüllt sind. Man muß indeß gestehen, daß die Acharner an dramatischem Interesse dem Frieden weit überlegen sind, in welchem es sehr an der Einheit einer durchgreifenden Handlung von komischer Kraft fehlt. Wie Trygäos auf einer ganz neuen Sorte von Pegasus, nämlich einem Mistkäfer, zum Himmel emporsteigt und hier unter viel Gefahren, trotz alles Wüthens des Kriegsdämons, die Friedensgöttin nebst der Herbstwonne und Festlust[1]) herabholt, muß allerdings ganz ergötzlich anzuschauen gewesen sein: aber die darauf folgenden Acte der Friedensopfer und der Veranstaltungen zur Vermählung des Trygäos mit der Herbstwonne zerfallen in eine Menge einzelner Scenen ohne rechten Fortschritt der Handlung und ohne einen höhern Schwung der komischen Phantasie. Auch sucht Aristophanes das Gedehnte dieser Scenen allzusichtlich durch einige jener unflätigen Späße zu verkürzen, die auf den Pöbel von Athen nie ihre Wirkung verfehlten: wie man überhaupt gestehen muß, daß der Dichter im Hinblick auf seine Gegner oft bessere Principien in Betreff dieses Puncts ausspricht, als er in seinen Stücken selbst wahrgemacht hat[2]).

---

[1]) So werden wir *'Οπώρα* und *Θεωρία* am Besten übersetzen können.

[2]) Noch müssen wir bemerken, daß es nach den alten Grammatikern Eratosthenes und Krates einen doppelten Frieden des Aristophanes gab;

Jetzt reißt die bis dahin ohne jährige Unterbrechung fortgeführte Kette Aristophanischer Lustspiele für uns auf einige Jahre ab; doch gewähren für diesen Verlust die im Jahre 414, Ol. 91, 2, aufgeführten Vögel einen vollen Ersatz. Wenn die Acharner die jugendliche Blüthe der Aristophanischen Poesie bezeichnen, so erscheint sie in den Vögeln in der völlig entwickelten Pracht reicher Erfindungsgabe und einer Diction, in der ein stolzer Flug der Phantasie sich mit dem derbsten Spaß und gemüthlichsten Humor auf eine wunderbar schöne Weise vereinigt.

Die Vögel fallen in eine Periode der Macht und Herrschaft Athens, die an Ausdehnung und Glanz etwa nur mit der Zeit um 456, Ol. 81, 1, verglichen werden kann, ehe die Kriegsmacht Athens in Aegypten zu Grunde ging. Jetzt hatte Athen durch den sehr günstigen Frieden des Nikias seine Herrschaft über das Meer und die Küsten Kleinasiens und Thraciens verstärkt, den Peloponnes im Innern durch eine geschickte Politik erschüttert, seine Einkünfte auf die größte Höhe gebracht, die sie überhaupt erstiegen, und endlich knüpfte sich an die unter so günstigen Auspicien begonnene Sicilische Expedition die Aussicht die Athenische See- und Küstenherrschaft noch über die westlicheren Theile des mittelländischen Meers auszudehnen. Wir kennen die damalige Stimmung des Athenischen Volks durch Thucydides; die Athener ließen sich von ihren Demagogen und Orakelern die glänzendsten Luftschlösser vorgaukeln; Nichts schien hinfort außerhalb der Gränzen des Erreichbaren; man überließ sich allgemein einem wahren Rausche überspannter Hoffnungen. Alkibiades mit seinem Leichtsinn, seinem Uebermuth und der wunderbaren

doch ist keine Spur vorhanden, daß unser Stück nicht das im Jahre 421 gegebene sei.

Vereinigung fein berechnenden Verstandes mit der keckſten, zügelloſeſten Phantaſie, war der Held der Zeit; aber auch da er durch den unglücklichen Hermokopiden-Prozeß aus der Mitte der Athener geſchieden war, dauerte die durch ihn beförderte Stimmung noch geraume Zeit fort.

In dieſer Zeit dichtete Ariſtophanes ſeine Vögel. Um dies Stück in ſeinem Zuſammenhange mit den Zeitereigniſſen zu faſſen und auf der andern Seite auch nicht mehr hineinzulegen, als darin liegen ſoll, iſt es vor Allem nöthig die Handlung des Stücks recht ſcharf und beſtimmt zu faſſen. Zwei Athener, Peiſthetäros und Euelpides, die man am Richtigſten Beſchwatzefreund und Hoffegut überſetzt, haben es ſatt mit dem unruhigen Leben in Athen und den vielen Proceſſen und gehn in die weite Welt, um den Vogel Wiedehopf, den alten mythologiſchen Verwandten der Athener[1]), aufzuſuchen. Auch finden ſie ihn bald in einer Felſenöde, wo ſich auf den Ruf des Wiedehopfs um ſie das Heer der Vögel verſammelt, das eine Zeitlang die Fremden aus dem Menſchengeſchlecht als Nationalfeinde behandeln will, aber ſich am Ende auf Zureden des Wiedehopfs entſchließt ſie anzuhören. Nun entwickelt Beſchwatzefreund ſeine großartigen Ideen von uralter Herrſchaft der Vögel, großen Rechten, die ſie verloren, und wie ſie dies Alles durch Gründung einer großen Stadt für ſämmtliche Vögel wiedergewinnen müßten: wobei man veranlaßt wird an die Maßregel der Fleckenvereinigung (συνοικισμός) zu denken, welche die Atheniſchen Staatsmänner zur Hebung der Demokratie damals öfter, auch im Peloponnes, zur Anwendung gebracht hatten. Indeß nun Beſchwatzefreund alle die Feierlichkeiten vornimmt, die zur Gründung

[1]) Da er urſprünglich der Thrakerkönig Tereus geweſen ſein ſoll, der die Pandions-Tochter Prokne geheirathet hatte, die zur Nachtigall ward, während er ſelbſt in einen Wiedehopf verwandelt wurde.

einer Griechischen Stadt gehören, und das sich schnell zudrängende Volk von Opferpriestern, Hymnendichtern, Propheten, Landmessern, General-Inspectoren, Gesetzhändlern wegjagt — Scenen voll Spott über das Treiben der Athener in Colonieen und Bundesgenossenstädten — beaufsichtigt Hoffegut den Bau dieser Luftstadt, dieses Wolkenkukkukheims (*Νεφελοκοκκυγία*); und bald kommt ein Eilbote gerannt, der die Ausführung des großen Baues durch die verschiedenen Vögelgeschlechter auf die lustigste Weise beschreibt. Dem Beschwatzefreund kommt dies selbst wie Lüge vor[1]), und der Zuschauer wird auch sogleich gewahr, wie Wolkenkukkukheim eine bloße Einbildung ist, indem die Götterbotin Iris hereinfliegt und auf dem Wege vom Himmel zur Erde nicht das Geringste von der großen Zwingburg gewahr geworden ist[2]). Desto mehr Anklang findet die Sache unter den Menschen, von denen bald gar mancher Windbeutel herbeikommt, um an der verheißenen Beflügelung Theil zu nehmen, ohne daß Beschwatzefreund diese neuen Bürger für seine Stadt brauchen kann. Da aber die Menschen den Göttern zu opfern aufhören, indem sie bloß die Vögel verehren: so werden nun selbst die Götter gezwungen in die allgemeine Täuschung einzugehen und mit den Tollen zu rasen; es kommt ein Vertrag zu Stande, nach welchem Zeus dem Beschwatzefreund selbst die Herrschaft überläßt; Beschwatzefreund weiß den Herakles als Gesandten durch den Duft einiger Vögel zu fangen, die er als aristokratische Meuterer festgenommen hat und sich braten läßt. Am Schlusse erscheint Beschwatzefreund mit der Basileia als

---

[1]) V. 1167. *ἴσα γὰρ ἀληθῶς φαίνεταί μοι ψεύδεσιν.*

[2]) Auf der Bühne sieht man natürlich Nichts von der neuen Stadt; diese stellt durch das ganze Stück eine Felsen- und Waldgegend vor, mit der Wohnung des Epops in der Mitte, die am Ende des Stücks zugleich als Küche dient, wo die Vögel gebraten werden.

seiner prächtig geschmückten Braut, den Blitz des Zeus schwingend, in einem triumphirenden Hochzeitzuge, den der ganze Schwarm der Vögel begleitet.

In dieser kurzen Skizze sind absichtlich alle Nebenpartieen, so ergötzlich und glänzend sie auch sein mögen, übergangen, um nur eine richtige Vorstellung von dem Ganzen des Stücks zu gewähren. Man hat gerade bei diesem Stücke oft den Wald vor Bäumen nicht gesehen und im Einzelnen eine Bedeutung gesucht, die mit dem Plane des Ganzen streitet. Athen selbst kann unter der Wolkenkukuksburg unmöglich gemeint sein, zumal da diese Stadt der Vögel als eine bloße Einbildung behandelt wird; auch bleiben die Vögel durch das ganze Stück wirkliche Vögel, und wenn Aristophanes seine Landsleute unter dieser Maske verstanden hätte, würden die Eigenschaften der Athener auf eine ganz andere Weise an ihnen hervorgehoben sein[1]). Auch können unter den Auswanderern Beschwatzefreund und Hoffegut schwerlich bestimmte Athenische Staatsmänner gemeint sein; herrschende Führer des Volks aus jener Zeit könnten sich unmöglich dem Gerichtswesen, der Gesetzfabrication, der Sykophantie so feindselig zeigen, als es Peisthetäros thut. Aber Athener, ächte Sprößlinge Athens, sind sie nach des Dichters eigner Erklärung, und es ist wohl klar, daß Aristophanes in den beiden Leuten, von denen einer ein pfiffiger Projectenmacher, ein unruhiger und höchst erfindsamer Kopf, der das Unsinnigste glaublich zu machen versteht, der andere aber ein ehrlicher, leichtgläubiger Narr ist, der mit treuherzigem Humor ganz auf die Tollheiten des Andern ein-

[1]) Daß in Nephelokokkygia manche Einrichtung von Athen wiederkehrt, die Akropolis mit dem Dienste der Athena Polias, die Pelasgischen Feste, beweist eben nichts, als daß die Athener, die den Plan dazu machen, dabei ihre einheimischen Namen anbringen, wie es bei Colonieen zu geschehen pflegte.

geht, rechte Mustercharaktere damaliger Athener hat aufstellen wollen[1]). So ist also allerdings das ganze Stück eine Satire auf Athenische Leichtfertigkeit und Leichtgläubigkeit, auf das Bauen von Luftschlössern und das träumende Erwarten eines Schlaraffenlebens, dem sich das Attische Volk in Masse hingab: aber diese Satire ist so allgemein gehalten, es ist so wenig von Zorn und Bitterkeit, so viel von phantastischem Humor darin, daß kein Stück einen angenehmern, harmlosern Eindruck machen kann. Wir müssen darin unser Urtheil ganz von dem der Athenischen Kampfrichter trennen, welche die Ritter krönten, aber den Vögeln nur den zweiten Preis gaben; es scheint, daß sie die Gewalt des ingrimmigsten persönlichen Angriffs mehr zu schätzen wußten, als die schöpferische Fülle der komischen Erfindungsgabe.

Von dem Jahre 411, Ol. 92, 1, haben wir zwei Stücke des Aristophanes — wenn die bisherigen chronologischen Bestimmungen sicher sind, die Lysistrata und die Thesmophoriazusen. Die Lysistrata wird durch eine erhaltene Didaskalie diesem Jahre zugeeignet, in welchem nach dem unglücklichen Ausgange der Sicilischen Expedition, der Besetzung von Dekeleia durch die Spartaner und dem Subsidientractate derselben mit den Persern, der Krieg schwer auf den Athenern lastete. Zugleich war die Verfassung des Staats in ein Schwanken gekommen, das am Ende zur Oligarchie führte; das aus wenigen vornehmen Männern bestehende Collegium der Probulen übte eine Oberaufsicht über alle Staatsangelegenheiten und wenige Monate nach der Aufführung der Thesmophoriazusen begann die Herrschaft der Vierhundert. Aristophanes, von Haus aus der friedliebenden Partei angehörend, die aus

[1]) Es ist wohl zu bemerken, daß Euelpides nur so lange auf der Bühne bleibt, bis der Plan der Nephelokokkygia gemacht ist; hernach kann ihn der Dichter nicht mehr brauchen.

den wohlhabenden Landeigenthümern bestand, gibt sich in einer solchen Zeit ganz seiner Sehnsucht nach dem Frieden hin, als wenn mit dem Frieden alle bürgerliche Ordnung und Eintracht wiederkehren müßte. In der Lysistrata erscheint diese Sehnsucht in ein Possenspiel eingekleidet, dem kaum ein anderes an Muthwillen und Ausgelassenheit gleichkommt; die Weiber sind es, die durch Verweigerung der ehelichen Pflichten ihre Männer am Ende zwingen sich unter einander zu vertragen: aber an der sorgfältigen Vermeidung einer bestimmten politischen Satire merkt man, wie schwankend damals alle Verhältnisse waren und wie wenig Aristophanes wußte, wohin er sich mit der Macht einer entschiedenen Parteigesinnung werfen sollte.

Noch mehr geht Aristophanes in dem ziemlich gleichzeitigen Stück[1]), den Thesmophoriazusen, der Politik aus dem Wege und vertieft sich in eine literarische Kritik — wie

[1]) Die Ansetzung der Thesmophoriazusen Ol. 92, 1, 411, beruht einerseits auf dem Verhältniß zur Andromeda des Euripides (s. Cap. 25), die ein Jahr älter war und nach dem Verhältniß zu den Fröschen (Schol. zu Arist. Fröschen 53) Ol. 91, 4, v. Chr. 412, gesetzt wird. Man könnte zwar die Andromeda nach dem Ausdrucke ὀγδόῳ ἔτει ebenfalls auch 413 und dann die Thesmophoriazusen 412 setzen: aber dagegen spricht andererseits die deutliche Erwähnung der Niederlage des Charminos in einem Seegefecht (Thesmoph. 804); diese trifft nach Thucyd. VIII, 41, in den ersten Anfang des Jahres 411. Auf 410 kann man, ohne das Scholion Frösche 53 und einige andere übereinstimmende Notizen in den Ravennaschen Scholien zu den Thesmophoriazusen zu verwerfen, die Thesmophoriazusen nicht herabziehen: daher die Stelle V. 808 von den abgesetzten Rathsmitgliedern nicht auf die Verdrängung des Raths der Fünfhundert durch die Oligarchie der Vierhundert (Thucyd. VIII, 69) gehen kann, die erst nach den Dionysischen Festen des Jahres 411 eintrat, sondern darauf, daß die Buleuten des Jahres Ol 91, 4, einen bedeutenden Theil ihrer Amtsthätigkeit an das Collegium der Probulen abgeben mußten (Thucyd. VIII, 1). (*Für Ol. 92, 2, spricht neuerdings J. Richter, Aristophanisches, Berlin 1845, S. 10—13.)

sie ihm früher nur zu einem ausschmückenden Beiwerke diente — der er wieder ein gehöriges Maß von unsaubern Späßen zur Ausstattung mitgibt. Euripides galt in Athen als Weiberhasser: eigentlich mit Unrecht, da in seinen Tragödien das reizbare, leidenschaftliche Gemüth des Weibes eben so oft den Impuls zu guten wie zu bösen Handlungen gibt. Doch hatte ihn einmal die allgemeine Meinung zum Misogyn gestempelt. Nun dreht sich das Stück um die Fiction, daß die Weiber bei der Feier der Thesmophorien, wobei sie völlig unter sich waren, gegen Euripides Rache sinnen und seinen Tod beschließen wollen und Euripides sich durch Jemanden, den die Weiber für eine ihres gleichen halten sollen, in dieser Versammlung vertreten lassen will. Der weichliche, weibische Agathon, der ihm zuerst einfällt — eine herrliche Gelegenheit Agathons Manier zu travestiren — will sich nicht dazu verstehn, sondern gibt nur das Kostüm her, um damit den alten Mnesilochos, Euripides Schwager und Freund, als Weib herauszuputzen. Auch führt Mnesilochos die Sache seines Schwagers sehr wacker, aber er wird denuncirt, seiner Männlichkeit überführt und auf die Beschwerde der Weiber von einem Scythischen Polizeiknecht festgehalten, bis Euripides, nachdem er umsonst versucht als tragischer Menelaos und Perseus diese neue Helena und Andromeda zu entführen, den Scythen durch materiellere Mittel von der Bewachung des Mnesilochos abzieht. — Der größte Spaß in diesem ganzen Stücke ist wohl der, daß Aristophanes, indem er die Miene annimmt den Euripides für seine Lästerungen gegen die Weiber zu züchtigen, dem weiblichen Geschlecht um Vieles ärger mitspielt, als es Euri-des jemals gethan hat.

Die literarische Satire, welche in den letzten, trüben Zeiten des Peloponnesischen Krieges den Aristophanes vorzugsweis beschäftigt zu haben scheint, tritt am Vollendetsten in den Ol.

93, 3, 405 v. Chr., aufgeführten Fröschen auf, einem der ersten Meisterstücke, das die Muse der Komödie jemals einem ihrer Lieblinge eingegeben. Hier ist schon die zum Grunde liegende Erfindung herrlich und grandios; es muß eine Freude gewesen sein einen so glücklichen Entwurf mit der von selbst zuströmenden Fülle komischer Erfindungen auszuschmücken. Dionysos, der Gott der dramatischen Bühne, der hier ganz als ein junger Athenischer Fant behandelt wird, welcher sich für einen Kenner von Tragödien ausgibt, ist darüber unglücklich, daß nach Euripides und Sophokles Tode eine große Oede auf der tragischen Bühne eingetreten, und beschließt sich einen Tragiker aus der Unterwelt, am Liebsten den Euripides, wieder heraufzuholen [1]). Er läßt sich von Charon über den die Unterwelt begränzenden Teich fahren, wobei er selbst nach dem lustigen Gequak der Sumpffrösche rudern muß [2]), und gelangt nach allerlei Fährlichkeiten bis dahin, wo der Chor der seligen Eingeweihten (d. h. derjenigen, die die Freiheit und Lust der Komödie auf die rechte Weise zu genießen wissen) seine Lieder singt und Tänze aufführt; doch muß er noch mit seinem Knechte Xanthias an der Thür des Pluto manch lustiges Abenteuer bestehen, ehe er darin aufgenommen wird. Nun trifft es sich, daß gerade in der Unterwelt ein Streit sich entsponnen hat zwischen Aeschylos, der bisher den tragischen Thron besessen, und dem neuangekommenen Euripides, der

---

[1]) Am Meisten sehnt er sich nach Euripides Andromeda, die auch den Abderiten so außerordentlich gefiel. Lucian. quom. conscr. sit hist. 1. * Ueber die Bedeutung dieses Dionysos vgl. G. Stallbaum: de persona Bacchi in Ranis Aristoph. Lips. 1839.

[2]) Die Frösche werden zwar von dem Chor gesungen, aber bleiben dabei unsichtbar (was ein Parachoregema genannt wird); wahrscheinlich waren die Choreuten in dem Hyposkenion (dem Raume unter der Bühne) aufgestellt und mit den Fahrenden, die sich in der Orchestra befanden, auf gleicher Höhe.

ihn für sich in Anspruch nimmt, und Dionysos bringt damit seinen Plan so in Verbindung, daß er den Sieger dieses Kampfes in die Oberwelt mit sich nehmen will. Dieser Wettkampf ist nun ein eignes Gemisch von Ernst und Scherz; er erstreckt sich über alle Theile der tragischen Kunst, über Inhalt und ethische Wirkung, Ausführung und Charakter der Rede, Prologe, Chorgesänge und Monodieen, und trifft sehr oft in komischer Weise den wesentlichen Punct. Aber eben so gut erlaubt sich der Komiker die Ansicht, die er einmal bei sich festgestellt, daß Aeschylos wahre Kerngedanken, voll ächten sittlichen Gefühls, aus tiefster Brust hervorhole, während Euripides durch sein feines spitzfindiges Räsonnement Alles, worauf das Heil des Volkes beruhe, Glauben und sittliche Grundsätze, unsicher mache — er erlaubt sich diese seine Ansicht in kecken Bildern mehr hinzustellen als zu erweisen, wie wenn zuletzt die beiden Tragiker zu einer Wage treten und ihre Verse darauf werfen und Aeschylos gewichtige Kraftworte nun die fein zugespitzten Gedanken des Euripides in die Höhe schnellen. In dieser Grundansicht aber hat Aristophanes gewiß in so fern Recht, daß jenes unmittelbare Gefühl, jenes natürliche Bewußtsein des Rechten und Guten, wie es in Aeschylos lebte, der kraftvollen Tüchtigkeit der Bürger und der öffentlichen Sittlichkeit der Bürger viel zuträglicher ist, als das Räsonnement, wie es im Euripides Alles und Jedes vor sein Forum zieht und schon dadurch gleichsam von dem zweifelhaften Ausgange eines Processes abhängig macht. Nur hat Aristophanes darin Unrecht, daß er dem Euripides einen persönlichen Vorwurf aus einer Richtung macht, welche die ganze Zeit mit unwiderstehlicher Gewalt ergriffen hatte: die Komödie hätte die Macht haben müssen in das Rad der Zeit einzugreifen und das Triebwerk der geistigen Bewegung zurückzuschrauben, wenn sie das Athenische Publicum wieder auf

den Standpunct zurückführen wollte, auf dem Aeschylos ihm vollkommen genügte.

Merkwürdig sind die politischen Beziehungen, die neben dem literarischen Inhalt in dieser Komödie an verschiedenen Stellen hervortreten. Aristophanes behauptet noch immer seine Stellung gegen die leidenschaftlichen Demokraten; er greift den damals mächtigen Demagogen Kleophon an; er empfiehlt in der Parabase dem Volke, wenn auch verdeckt, doch sehr deutlich, Frieden und Versöhnung mit den verfolgten Oligarchen zu stiften, die Athen in der Zeit der Vierhundert beherrscht hatten[1]: aber er erkennt an, daß das Volk sich nicht mehr durch eigne Kraft und Klugheit vor dem drohenden Verderben retten könne, er empfiehlt ihm sich dem mächtigen Genius des Alkibiades — der doch wahrhaftig kein alter Athener nach Aristophanes Ideal war — zu schmiegen, in jenem merkwürdigen Rathe, den er dem Aeschylos in den Mund legt:

„Den jungen Löwen ziehe nimmer auf im Staat,
Hast du ihn auferzogen, folge seiner Art."

Ein Rath, der freilich zehn Jahre früher noch mehr an seinem Platze gewesen wäre.

Aristophanes ist der einzige der großen Athenischen Dichter, der den Peloponnesischen Krieg überlebte, in dessen Verlauf Sophokles und Euripides, Kratinos und Eupolis gestorben waren. Wir finden ihn wie eine fremdartige Erscheinung noch eine Reihe Jahre nach dem Peloponnesischen Kriege als Dichter thätig. Seine Ekklesiazusen sind wahrscheinlich v. Chr. 392, Ol. 96, 4, auf die Bühne gebracht worden: ein toller Schwank, bei dem indeß dasselbe politische Credo zum Grunde liegt, das Aristophanes nun schon seit dreißig

[1])* Vgl. Meieri de Aristoph. Ranis comment. tertia. Halae 1852. P. XV.

Jahren bekannte. Die Demokratie war damals mit allen ihren schlechten Seiten wieder hergestellt; das Geld des Staats wurde wieder für Privatinteressen verschwendet; der Demagog Agyrrhios fütterte das gemeine Volk mit hohem Solde für die Theilnahme an den Versammlungen; das Volk folgte ohne rechtes Vertrauen heute dem und morgen jenem Führer: in dieser Lage der Sachen beschließen nach Aristophanes Dichtung die Frauen den Staatshaushalt und die ganze Regierung an sich zu nehmen und setzen es auch in Männerverkleidung in der Ekklesia durch, hauptsächlich, weil dies allein in Athen noch nicht versucht sei[1]) und man sich dabei der guten Hoffnung überläßt, daß, nach einem alten Orakel, den Athenern auch das Tollste, was sie beschlössen, zum Heile gereichen müsse. Die Frauen richten dann ein treffliches Utopia ein, in dem alle Güter und Frauen gemeinsam sind und insbesondere für die Häßlichen beider Geschlechter trefflich gesorgt wird, eine Vorstellung, die hernach mit der ausgelassensten Laune in alle ihre närrischen Consequenzen hinein verfolgt wird.

In dieser Verbindung eines ernsthaften Grundgedankens mit den keckſten Schöpfungen einer schwärmenden Phantasie sind die Ekklesiazusen mit den Stücken aus der blühendsten Zeit der Attischen Komödie in eine Reihe zu stellen: dagegen zeigt die technische Einrichtung des Stücks unverkennbar den Einfluß der damaligen beengten und dürftigen Verhältnisse des Staats[2]). Der Chor ist offenbar höchst ökonomisch eingerichtet, seine Maske war leicht zu beschaffen, da er eben nichts

---

[1]) Ekklesiaz. 456: ἐδόκει γὰρ τοῦτο μόνον ἐν τῇ πόλει οὔπω γεγενῆσθαι.

[2]) Die Choregieen fielen nicht aus, aber man suchte sie immer weniger kostspielig zu machen. S. Böckh Staatshaushaltung der Athener Buch III. § 22.

als Attische Frauen darstellt, die zuerst mit Bärten und Männermänteln auftreten; dabei bedurfte er nur geringe Einübung, da er nur wenig zu singen hat. Die ganze Parabase ist weggelassen und wird durch eine kurze Anrede ersetzt, durch welche der Chor vor seinem Abgange die Richter auffordert gerecht und unparteiisch zu richten.

Diese äußeren Abweichungen von dem ursprünglichen Plane der alten Komödie finden sich mit großen Veränderungen im Innern verbunden im Plutos und bilden den deutlichen Uebergang zu der sogenannten mittlern Komödie. Der Plutos, der uns noch erhalten ist, ist nicht der vom Dichter im Jahre 408 (Ol. 92, 4) auf die Bühne gebrachte, sondern der zwanzig Jahre später, 388 (Ol. 97, 4), gegebne, das letzte Stück, das der alte Dichter selbst auf die Bühne brachte; denn zwei Stücke, die er hernach noch gedichtet hat, ließ er durch seinen Sohn Araros aufführen, den Kokalos und Aeolosikon. In dem erhaltenen Plutos reißt sich Aristophanes entschieden von den großen Staatsinteressen los; seine Satire ist in diesem Stücke theils allgemein menschlich, auf Unvollkommenheiten und Verkehrtheiten, die sich überall im Menschenleben finden, gerichtet, theils ganz persönlich, indem sie Individuen aus der Menge nach Laune aufgreift, um einem Spaße mehr Würze zu geben. Die zum Grunde liegende Erfindung paßt für alle Zeiten; der Reichthumsgott ist in seiner Blindheit in die Hände der schlechtesten Menschen gerathen und dadurch selbst sehr heruntergekommen; ein guter, ehrlicher Bürger, Chremylos, sorgt für die Heilung seiner Blindheit und macht dadurch viel wackere Leute glücklich und viele schlechte brodtlos. Aus der allgemeinen Haltung dieser Fabel folgt auch, daß die Personen den allgemeinen Charakter ihres Standes und Geschäftes haben, worin das Stück sich eben so sehr der Weise der mittlern Komödie annähert, wie in dem

bescheidneren, minder anstößigen, aber auch minder genialen Charakter der Sprache. Dabei ist aber diese Veränderung keineswegs durchgängig, so daß etwa schon die neue Gattung ebenmäßig ausgebildet vor uns stände; stückweis fühlt man sich noch ganz vom Hauche der alten Komödie umweht, und man kann sich der traurigen Ueberzeugung nicht erwehren, daß der geniale Komiker die Blüthezeit seiner Kunst überlebt und dadurch in seiner Kunst selbst unsicher und ungleich geworden war.

Neunundzwanzigstes Capitel.

Die übrigen Dichter der älteren, die mittlere und neuere Komödie.

Von Kratinos und Eupolis, von Pherekrates und Hermippos, von Telekleides und Platon und mehren ihrer Mitbewerber um die Preise der Komödie haben wir eine Menge Namen einzelner Stücke und Anführungen von kurzen Stellen: einen wahren Schatz für eine unermüdliche Forschung in den Einzelheiten des Athenischen Staatswesens und Lebens, aber wenig Gewinn bietend für eine Darstellung, wie die unsre, die auf den Gehalt ganzer Werke und auf den unterschiedenen Charakter der Dichter ausgeht.

Von **Kratinos** lehren Aristophanes, wenn auch kurze, doch prägnante Schilderungen mehr, als die sehr zerbröckelten Bruchstücke seiner Werke. Er war offenbar eine Natur ganz geschaffen für den wilden, lustigen Tanz des bacchischen Komos. In ihm sprach der Grundton der Komödie sich eben so kräftig und machtvoll aus, wie im Aeschylos der der Tragödie. Er gab sich dem launig-phantastischen Spiele mit der vollen Kraft seines Geistes hin; die sprühenden Funken seines Witzes

als Attische Frauen darstellt, die zuerst mit Bärten und Männermänteln auftreten; dabei bedurfte er nur geringe Einübung, da er nur wenig zu singen hat. Die ganze Parabase ist weggelassen und wird durch eine kurze Anrede ersetzt, durch welche der Chor vor seinem Abgange die Richter auffordert gerecht und unparteiisch zu richten.

Diese äußeren Abweichungen von dem ursprünglichen Plane der alten Komödie finden sich mit großen Veränderungen im Innern verbunden im Plutos und bilden den deutlichen Uebergang zu der sogenannten mittlern Komödie. Der Plutos, der uns noch erhalten ist, ist nicht der vom Dichter im Jahre 408 (Ol. 92, 4) auf die Bühne gebrachte, sondern der zwanzig Jahre später, 388 (Ol. 97, 4), gegebne, das letzte Stück, das der alte Dichter selbst auf die Bühne brachte; denn zwei Stücke, die er hernach noch gedichtet hat, ließ er durch seinen Sohn Araros aufführen, den Kokalos und Aeolosikon. In dem erhaltenen Plutos reißt sich Aristophanes entschieden von den großen Staatsinteressen los; seine Satire ist in diesem Stücke theils allgemein menschlich, auf Unvollkommenheiten und Verkehrtheiten, die sich überall im Menschenleben finden, gerichtet, theils ganz persönlich, indem sie Individuen aus der Menge nach Laune aufgreift, um einem Spaße mehr Würze zu geben. Die zum Grunde liegende Erfindung paßt für alle Zeiten; der Reichthumsgott ist in seiner Blindheit in die Hände der schlechtesten Menschen gerathen und dadurch selbst sehr heruntergekommen; ein guter, ehrlicher Bürger, Chremylos, sorgt für die Heilung seiner Blindheit und macht dadurch viel wackere Leute glücklich und viele schlechte brodtlos. Aus der allgemeinen Haltung dieser Fabel folgt auch, daß die Personen den allgemeinen Charakter ihres Standes und Geschäftes haben, worin das Stück sich eben so sehr der Weise der mittlern Komödie annähert, wie in dem

bescheidneren, minder anstößigen, aber auch minder genialen Charakter der Sprache. Dabei ist aber diese Veränderung keineswegs durchgängig, so daß etwa schon die neue Gattung ebenmäßig ausgebildet vor uns stände; stückweis fühlt man sich noch ganz vom Hauche der alten Komödie umweht, und man kann sich der traurigen Ueberzeugung nicht erwehren, daß der geniale Komiker die Blüthezeit seiner Kunst überlebt und dadurch in seiner Kunst selbst unsicher und ungleich geworden war.

Neunundzwanzigstes Capitel.

Die übrigen Dichter der älteren, die mittlere und neuere Komödie.

Von Kratinos und Eupolis, von Pherekrates und Hermippos, von Telekleides und Platon und mehren ihrer Mitbewerber um die Preise der Komödie haben wir eine Menge Namen einzelner Stücke und Anführungen von kurzen Stellen: einen wahren Schatz für eine unermüdliche Forschung in den Einzelheiten des Athenischen Staatswesens und Lebens, aber wenig Gewinn bietend für eine Darstellung, wie die unsre, die auf den Gehalt ganzer Werke und auf den unterschiedenen Charakter der Dichter ausgeht.

Von Kratinos lehren Aristophanes, wenn auch kurze, doch prägnante Schilderungen mehr, als die sehr zerbröckelten Bruchstücke seiner Werke. Er war offenbar eine Natur ganz geschaffen für den wilden, lustigen Tanz des bacchischen Komos. In ihm sprach der Grundton der Komödie sich eben so kräftig und machtvoll aus, wie im Aeschylos der der Tragödie. Er gab sich dem launig-phantastischen Spiele mit der vollen Kraft seines Geistes hin; die sprühenden Funken seines Witzes

gingen von seiner von altathenischem Hochsinn stammenden Seele aus. Seine persönlichen Angriffe waren frei von jeder Scheu und Rücksicht. Aristophanes erschien gegen Kratinos feiner gebildet, gewandter in fertiger, schlagender Rede und nicht ohne einen bedeutenden Anflug von eben der sophistischen und Euripideischen Bildung, die er so systematisch bekämpfte. „Wer bist du, kam bei Kratinos vor, du haarspaltender Redner, du Sentenzenjäger, du kleiner Euripidaristophanes“ [1]).

Kratinos Dichtungen zeigen zum Theil schon durch die Namen seiner Chöre, wie mannigfache und kecke Erfindungen ihnen zum Grunde lagen. Er setzte nicht bloß einen Chor aus lauter Archilochos und Kleobulinen zusammen, d. h. aus schmähsüchtigen Spöttern und räthselliebenden Frauen; er führte auch Chiron's und Ulysseße in der Mehrzahl als Chor ein und Panoptesse, d. h. Wesen, wie der Argos-Panoptes der Mythologie, die nach beiden Seiten Köpfe und unzählige Augen hatten [2]), worunter er nach einer sinnreichen und einleuchtenden Erklärung [3]) die Schüler eines damaligen speculativen Philosophen, des Hippon, bezeichnete, denen im Himmel und auf Erden Nichts verborgen blieb. Auch die Reichthümer (*πλοῦτοι*) und die Gesetze Athens (*νόμοι*) bildeten Chöre beim Kratinos, wie überhaupt die Attische Komödie sich die Freiheit nahm Alles was sie Lust hatte zu personificiren [4]).

Am Besten kennen wir den Gang eines Stücks von Kratinos, das in seine letzten Lebensjahre fällt und Pytine oder die Bouteille betitelt war. Kratinos hatte unläugbar in seinen

---

[1]) *Τίς δὲ σύ; (κομψός τις ἔροιτο θεατής)*
Ὑπολεπτολόγος, γνωμιδιώτης, εὐριπιδαριστοφανίζων.
Aristophanes Antwort ist oben Cap. 25 erwähnt.

[2]) *κρανία δισσὰ φορεῖν, ὀφθαλμοὶ δ' οὐκ ἀριθματοί.*

[3]) Bergk de reliquiis comoediae Atticae antiquae p. 162.

[4]) So waren Platons *Ἑορταί* und *Νῖκαι*, Krates *Λῆροι* und *Τόλμαι* gewiß vom Chore benannt.

spätern Jahren sich dem Weine übermäßig ergeben, und Aristophanes und andere Komiker verspotteten ihn schon als einen blödsinnig gewordenen Alten, dessen Poesie im Weine völlig ertrunken sei. Da raffte sich der alte Komiker noch einmal auf, und mit solchem Nachdruck und Glück, daß er im Jahre 423, Ol. 89, 1, den Preis über alle seine Rivale, unter denen auch Aristophanes mit den Wolken war, davontrug. Dies Stück war die Pytine. Der Dichter machte sich mit großartiger Unbefangenheit selbst darin zum Gegenstand der Komödie. Die Komödie trat darin als ächte Ehefrau des Kratinos, als das traute Weib seiner jüngern Tage, auf und beklagte sich bitter über die Vernachlässigung, die ihr jetzt widerfahre, weil ihr Mann einem andern Frauenzimmer, der Bouteille, allein anhange. Sie geht zum Archonten und bringt eine Klage wegen sträflicher Vernachlässigung (κάκωσις) an; wenn der Mann nicht zur Pflicht zurückkehren wolle, verlangt sie die Scheidung von ihm. Die Folge ist, daß der Dichter sich besinnt und die alte Liebe in seinem Herzen wieder erwacht, und am Ende erhob er sich in aller Kraft und Herrlichkeit seines poetischen Genius und trieb es gar so weit in dem Drama, daß seine Freunde ihm den Mund verstopfen wollten, weil er sonst Alles mit der Fluth seiner Dichtungen und Verse überschwemmen würde[1]). In diesem Stücke scheint in der That Kratinos den Vorwurf nicht verdient zu haben, der ihm sonst gemacht wird, daß er seine trefflichen Erfindungen nicht gehörig durchführe und gleichsam selbst zersprenge.

Schon in Kratinos Blüthezeit traf ein Gesetz, durch welches die Freiheit des Spottes in der Komödie beschränkt wurde (Ol. 85, 1, 440 v. Chr.). Es ist sehr wahrscheinlich, daß unter dem Zwange dieses Gesetzes, das aber nicht lange in

[1]) Cratini fragmenta coll. Runkel. p. 50. Meineke Hist. crit. com. Graec. p. 51.

Kraft blieb, die Ulysseße (Ὀδυσσεῖς) des Kratin aufgeführt wurden, von welchem Stücke die alten Literatoren bemerkten[1]), daß es dem Charakter der mittlern Komödie nahe käme; es hielt sich wahrscheinlich, ohne alle persönliche und besonders politische Satire, in dem Kreise allgemein menschlicher Verhältnisse, wozu der mythische Gegenstand — Odysseus beim Kyklopen Polyphem — leicht benutzt werden konnte.

Ein Römischer Dichter, der seine Worte sehr sorgfältig zu wählen und mit einer besondern Prägnanz auszustatten pflegt[2]), nennt den Kratinos den kühnen und neben ihm Eupolis den zornigen. Offenbar war ein heftiger Ingrimm gegen die einreißenden Schlechtigkeiten und eine besondre Bitterkeit der Satire ein Hauptzug im Charakter des Eupolis, dem sonst eine reiche Erfindungsgabe nachgerühmt wird[3]). Er selbst schrieb sich großen Antheil an Aristophanes Rittern zu, der Komödie, in welcher die persönliche Satire am Meisten vorwaltet. Dagegen Aristophanes seinerseits behauptet, daß Eupolis in seinem Marikas die Ritter nachgeahmt und durch schlechte Zusätze verdorben habe[4]). Wir wissen von diesem Marikas, welcher Ol. 89, 3, 421 v. Chr. aufgeführt wurde, so viel, daß unter diesem Sklavennamen der Demagog Hyperbolos gemeint war, der Nachfolger des Kleon in der Volksgunst, der wie Kleon als ein Mensch ohne liberale Erziehung von gemeinster Gesinnung dargestellt wurde,

---

[1]) Platonius de comoedia p. VIII. Daß das Stück eine Verspottung (διασυρμόν τινα) der Homerischen Odyssee enthalte, ist gewiß nicht so zu nehmen, als wenn Kratinos den Homer habe kritisiren und lächerlich machen wollen.

[2]) Persius 1, 124. Auch die Vita Aristoph. stimmt damit überein.

[3]) φαντασία, εὐφάντα στος. Derselbe Grammatiker rühmt am Eupolis zugleich Schwung (ὑψηλός) und Anmuth (ἐπίχαρις). Die letzte wird dort wohl zu sehr hervorgehoben.

[4]) Aristoph. Wolken 553.

der gute Nikias kam in dem Stücke namentlich als Zielpunct seiner Ränke vor. Aber leicht das giftvollste Stück des Eupolis waren seine Baptä, die im Alterthume oft erwähnt werden, doch so, daß es nicht leicht ist eine klare Vorstellung von dem sehr eigenthümlichen Drama zu gewinnen. Das Wahrscheinlichste dünkt dem Verfasser dieses Buchs, daß Eupolis Komödie gegen Alkibiades Genossenschaft (Hetairia) gerichtet war und zwar insbesondre gegen das eigne Gemisch von einer Ausgelassenheit, die den gewohnten Sitten Hohn sprach, und einer Frivolität, welche die väterlichen Religionen verachtete und sich dabei gern in das Gewand geheimer und fremdartiger Religionsübung hüllte. In dem Stücke traten Alkibiades und seine Kameraden unter dem Namen Baptä — der von einem mystischen Gebrauche des Eintauchens entnommen zu sein scheint — als Verehrer einer barbarischen Gottheit, der Thrakischen Kotys oder Kotytto, auf, deren wilden, mit betäubender Musik gefeierten Dienst sie als Deckmantel aller möglichen Ausschweifungen brauchten: Schilderungen, die nach Juvenals Nachbildung[1]) höchst kräftig und eindringend gewesen sein müssen.

Eupolis hatte zwei Stücke gedichtet, die offenbar in Beziehung auf einander standen und den politischen Zustand Athens, das eine nach innen, das andre nach außen, darstellten. Das eine waren die Demoi, in denen die Ortschaften Attika's, aus denen das ganze Volk bestand (δῆμοι), als Personen den Chor bildeten. In diesem Stücke stieg Myronides, ein ansehnlicher und hochgeachteter Feldherr und Staatsmann der Perikleischen Zeit, der den Perikles und die großen Männer jener Zeit überlebt hatte und nun in höherem Alter sich einsam unter einer entarteten Generation fühlte, in der Absicht

[1]) Juvenal 2, 91. Vgl. Buttmann Mythologus, B. 2, S. 159—167. Meineke Quaest. Scen. Spec. I, p. 44. Lobeck Aglaophamus T. II, p. 1008. Lucas Eup. et Crat. p. 84. Fritzsche Quaest. Aristoph. 1, p. 201.

Athen einen seiner alten Führer wiederzuholen in die Unterwelt hinab und holt den Solon, Miltiades, Aristeides und Perikles herauf[1]). Schilderungen dieser Männer, in denen der Respect vor ihrer Größe sich mit manchem heitern Scherze wohl vertrug, und auf der andern Seite energische Darstellungen der gegenwärtigen Verwaisung Athens von tüchtigen Volks- und Heerführern waren dadurch aufs Schönste motivirt. Es scheint nach einigen Bruchstücken, daß es den alten Heroen schlecht auf der Oberwelt behagte und der Chor sie sehr bitten mußte doch den Staat und die Heere Athens nicht verweichlichten und üppigen Jünglingen zu überlassen; das Stück schloß damit, daß der Chor die wollenumwundnen Olivenstäbe (εἰρεσιῶναι), mit denen er die Geister der Unterwelt verehrt und sein Flehen nach heiligem Ritus unterstützt hatte, nach vollbrachtem Dienste ihnen weihte und sie wie Götter verherrlichte. Die Poleis des Eupolis dagegen hatten die bundesgenössischen oder vielmehr zinspflichtigen Städte Athens zum Chor; die den Athenern immer treu gebliebne und darum besser behandelte Insel Chios stach darunter vortheilhaft hervor; Kyzikos in der Propontis schloß den Reigen. Sonst läßt sich über den Zusammenhang des Stücks wenig ins Klare bringen.

Unter den übrigen Komikern der Zeit läßt sich Krates am Deutlichsten unterscheiden, eben weil er am Meisten Abweichendes hatte. Krates war vom Schauspieler des Kratin zum Dichter emporgestiegen, aber darum nichts weniger als

---

[1]) Daß Myronides den Perikles heraufholt, geht deutlich aus der Vergleichung des Plutarch Perikl. 24 mit den Stellen bei Aristides, Platonios u. A. (Raspe de Eupolid. Δήμοις ac Πόλεσιν. Lips. 1832.) hervor. Perikles fragt den Myronides, warum er ihn denn heraufhole, ob denn nicht Athen tüchtige Leute habe, ob nicht sein Sohn von der Aspasia ein großer Staatsmann sei u. dgl. Daraus sieht man deutlich, daß es Myronides war, der ihn heraufgeführt hatte.

ein Nachahmer des Kratin. Er gab vielmehr das Feld, das Kratin und die andern Komiker zu ihrem beständigen Tummelplatze erkoren, die politische Satire, ganz auf, vielleicht weil er in seiner abhängigern Lage nicht den Muth hatte die mächtigsten Demagogen von der Bühne herab zu bekämpfen, oder weil er die besten Lorbeern sich hier schon vornweggenommen glaubte. Seine Virtuosität lag in der bloßen kunstreichen Anlage und Verflechtung seiner Stücke[1]); seine Stücke erregten durch den Zusammenhang der darin enthaltenen Geschichte Interesse. Darum sagt Aristophanes von ihm[2]), er habe die Athener mit wenigem Aufwand vortrefflich bewirthet und mit großer Nüchternheit die sinnreichsten Erfindungen den Athenern zu genießen gegeben. Krates Stücke waren Sittengemälde, wie er z. B. den Trunkenbold zuerst auf die Bühne brachte, so wie Pherekrates, der sich wieder unter den Attischen Komikern am Meisten an Krates anschloß[3]), den Fresser mit kolossalen Zügen schilderte.

Krates wird von Aristoteles mit dem Sicilischen Komiker Epicharm zusammengestellt und stand ohne Zweifel in einer näheren Verwandtschaft mit ihm als die übrigen Attischen Komödiendichter[4]). Dies wird die rechte Stelle sein, um von diesem berühmten Dichter zu reden, da es die historische Entwickelung des Attischen Dramas zu sehr gestört haben würde, wenn wir die Sicilische Komödie früher hätten berücksichtigen wollen. Die Sicilische Komödie knüpft, wie wir schon früher

---

[1]) Arist. Poetik. c. 5: *τῶν δὲ Ἀθήνησι Κράτης πρῶτος ἦρξεν, ἀφέμενος τῆς ἰαμβικῆς ἰδέας, καθόλου λόγους ἢ μύθους ποιεῖν*: d. h. von den Athenischen Komikern fing Krates zuerst an, die persönliche Satire aufgebend, Erzählungen oder Dichtungen allgemeinen Inhalts zu machen.

[2]) Ritter 535. Vgl. Meineke hist. crit. com. Graec. p. 60.

[3]) Anonym. de comoedia p. XXIX.

[4]) Bergk de rel. com. Att. p. 285.

bemerkten (Cap. 27), auch an die alten Megarischen Possenspiele an, aber hat eine andere und eigenthümliche Richtung genommen. Die Megarischen Possenspiele selbst hatten gewiß nicht den politischen Charakter, den die Attische Komödie so zeitig annahm, und cultivirten dagegen eine Gattung des Spaßes, die dem Aristophanischen Drama fremd ist, die lächerliche Nachahmung bestimmter Stände und Geschäfte im Menschenleben. Eine lebhafte, muntre Beobachung des Betragens und der äußern Manieren, welche mit bestimmten Aemtern und Beschäftigungen verbunden zu sein pflegten, ließ bald darin etwas Charakteristisches und oft auch etwas einseitig Beschränktes, der liberalen Bildung Fremdes, für andere Thätigkeit Ungelenkes darin wahrnehmen und öffnete so dem Spotte und Witze ein weites Feld. So brachte Mäson, ein alter Megarischer Komödienspieler und Dichter[1]), die Maske des Koches oder eines Küchendieners in stehenden Gebrauch; man nannte davon solche Leute in Athen Mäsonen, ihre Späße Mäsonische[2]). Solche Darstellungen hatten ein bedeutendes Element von körperlicher Nachäffung und possirlichen Gesten, wie sie überhaupt die Dorier mehr geliebt zu haben scheinen als die Athener; das Spiel der Spartanischen Deikelikten bestand bloß in einer Nachahmung gewisser Charaktere aus dem gemeinen Leben, eines fremden Arztes z. B., durch gesticulirende Tanzbewegungen und die schlichte Rede des gemeinen Lebens. Daß diese Art von Komik durch die Dorischen Colonieen auf Sicilien übergegangen, ist um so wahrscheinlicher,

---

[1]) Er lebte ohne Zweifel in der Zeit, wo neben der Attischen Komödie eine Megarische existirte, auf welche Ekphantides (vor Kratin) und andere Dichter der alten Komödie als auf ein rohes Possenspiel hinweisen. Derselben Zeit gehört der Megarische Komiker Tolynos an.

[2]) Der Grammatiker Aristophanes von Byzanz bei Athenäus XIV, p. 659 und Festus v. Maeson.

da wir gerade an den westlichen Grenzen der Griechischen Welt eine solche Komik, die sich an stehenden Charakteren, die in immer wiederkehren Masken auftreten, erlustigt, sehr verbreitet finden. Das Oscische Spiel der Atellanen, das auch aus Campanien zu den Römern überging, hatte diese stehenden Masken zum eigentlichen Kennzeichen; und so weit der Weg auch von den Doriern des Peloponnes bis zu den Oskern von Atella zu sein scheint, so liegen doch in den Namen jener Charaktermasken selbst deutliche Beweise eines Griechischen Einflusses [1]).

In Sicilien tritt die Komödie zuerst in Selinus auf, einer Megarischen Colonie. Hier lebte vor Epicharm — wie lange vor ihm, läßt sich nicht durch glaubwürdige Zeugnisse ermitteln — Aristoxenos, der Komödien im Dorischen Dialekte dichtete. Man weiß nur sehr wenig von ihm; merkwürdig indeß, daß unter diesem Wenigen ein Vers ist, mit welchem eine längere Invective gegen die Weissager beginnt [2]); er hat es offenbar auch mit den Thorheiten und Lächerlichkeiten ganzer Stände und Menschengattungen zu thun gehabt.

Die blühende Periode der Sicilischen Komödie war die, in welcher Phormis, Epicharmos und dessen Sohn oder Schüler Deinolochos für die Bühne dichteten. Phormis wird als Freund des Gelon und Erzieher seiner Kinder genannt; Epicharm war nach glaubwürdigen Nachrichten von Geburt ein Koer, der mit dem Koischen Tyrannen Kadmos,

---

[1]) Zu den stehenden Masken der Atellanen gehören der Pappus, dessen Namen offenbar der Griechische πάππος ist und besonders an den Παπποσείληνος, den alten Führer der Satyrn im Satyrdrama, erinnert der Maccus, dessen Bedeutung durch das Griechische μακκοᾶν erklärt wird, auch der Simus (wenigstens in späterer Zeit, Sueton Galba 13), wie besonders Satyrn von ihren aufgestülpten Nasen heißen.

[2]) Bei Hephästion Encheir. p. 45.

als dieser um Ol. 73 (v. Chr. 488) die Herrschaft über seine Insel niederlegte und nach Sicilien zog, eben dahin gekommen war und eine kurze Zeit in dem Sicilischen Megara wohnte, — wo er sich wahrscheinlich zuerst dem Berufe eines komischen Dichters widmete. Als Megara Ol. 74, 1 oder 2 (v. Chr. 484. 483.) von Gelon erobert und die Bevölkerung der Stadt nach Syrakus versetzt wurde, ging Epicharm ebenfalls nach Syrakus über, die Blüthezeit seines Lebens und seiner Kunst trifft unter die Herrschaft des Hieron (Ol. 75, 3 bis 78, 2, v. Chr. 478—467). Schon diese chronologische Bestimmung läßt abnehmen, daß die Richtung der Epicharmischen Komödie nicht politischer Art sein konnte; die Sicherheit und das Ansehn des Tyrannen vertrug sich schwerlich mit einer solchen Freiheit der Bühne. Es soll damit nicht in Abrede gestellt werden, daß die großen Zeitereignisse, die Schicksale des Landes, in Epicharms Stücken berührt und vielleicht ausführlich geschildert wurden, wie wir in der That von mehren Stücken bestimmt solche Zeitbeziehungen nachweisen können: aber die Epicharmische Komödie nahm nicht, wie die Aristophanische, Partei in den Kämpfen politischer Factionen und Richtungen und suchte keinen bestimmten politischen Zustand von Syrakus als den glücklichen, den entgegengesetzten als elend und verderblich darzustellen. Epicharms Komödie hatte eine allgemein menschliche Tendenz; sie lachte und schalt über Thorheiten und Verkehrtheiten, die sich im geselligen Leben der Menschen auf gewissen Bildungsstufen überall einstellten. Epicharm hatte ein bedeutendes Element von jener anschaulichen Darstellung bestimmter Classen von Personen aus dem gemeinen Leben; ein großer Theil seiner Stücke scheinen Charakterstücke gewesen zu sein, wie der Bauer (Ἀγρωστῖνος), die Festgesandten (Θεάροι); bestimmt wird gemeldet, daß Epicharm den Schmarotzer und den Trunkenbold (den Krates für die Attische Komödie verar=

beitete) zuerst auf die Bühne brachte. Epicharm hatte auch zuerst den Namen des Parasiten[1]), der hernach so oft in Griechischen und Römischen Stücken erklungen ist; wohl mögen manche von den derben und lustigen Zügen, mit denen Plautus diese Sorte von Personen zu zeichnen pflegt, in ihrem ersten Entwurfe bis auf Epicharm hinaufgehn[2]). Der Syrakusische Dichter zeigte gewiß bei der Auffassung solcher Personen viel von dem Geschick, das dem Dorischen Stamme vor andern Griechischen eigen war, eine sorgfältige und scharfe Beobachtung der Menschen zusammenzudrängen in einzelne frappante Züge und körnige Ausdrücke, so daß man den ganzen Menschen zu durchschauen glaubte, wenn er auch nur wenige Worte gesprochen. Aber mit diesem Geschick vereinte sich in Epicharm auf eine ganz eigenthümliche Weise ein philosophisches Bestreben. Epicharm war ein ernster Mann von mannigfacher, tiefgeschöpfter Bildung; er gehörte von Haus aus zu der Schule der Koischen Aerzte, die ihre Kunst von Aeskulap herleiteten; er war von einem Schüler des Pythagoras, Arkesas, in dies eigenthümliche System der Philosophie eingeweiht worden, und seine Komödien waren voll von philosophischen Erörterungen[3]), nicht bloß — wie man zunächst

[1]) Im Attischen Drama des Eupolis traten die Schmarotzer des reichen Kallias als κόλακες auf; aber schon, daß sie den Chor bildeten, machte es unmöglich, daß sie der eigentliche Gegenstand der komischen Satire gewesen wären. Erst Alexis, von der mittlern Komödie, brachte den Parasiten (unter diesem Namen) auf die Bühne.

[2]) Der Name, den der Parasit in Plautus Stichus führt, Miktotrogus, ist nicht Attisch, sondern Dorisch, und stammt also wohl von Epicharm her.

[3]) Epicharm selbst sagt in einigen schönen Versen bei Diogen. Laert. III, 1. § 17, daß einst mit seinen Reden, in anderem Gewande, ohne Versmaß, ein Nachfolger von ihm alle andern Denker überwinden werde. Es ist wohl sehr wahrscheinlich, daß die philosophische Anthologie, die man unter dem Namen des Epicharm hatte und die Ennius in

erwarten sollte — über Begriffe und Grundsätze der Moral, sondern auch über Puncte metaphysischer Art, Gott und die Welt, Leib und Seele; wo es freilich schwer zu begreifen ist, wie Epicharm diese speculativen Discurse in den Zusammenhang seiner Komödie einflocht. Genug, daß man sieht, daß Epicharm Mittel und Wege fand, um die Darstellung der Thorheiten und Lächerlichkeiten der damaligen Welt an die höchsten Erkenntnisse oder Ahnungen über die Natur der Dinge zu knüpfen: woraus man abnehmen kann, wie ganz verschieden seine Weise von der der Attischen Komödie war.

Mit dieser allgemein menschlichen und philosopischen Tendenz läßt sich auch die mythische Form sehr gut in Einklang bringen, welche ein großer Theil der Epicharmischen Komödien hatte[1]). Mythische Personen haben jenes Allgemeingiltige, Normale, von kleinen Zufälligkeiten Unabhängige in ihren Eigenschaften und Charakterzügen, woran sich die innern Gründe und äußern Folgen, die Symptome und Kriterien, guter und schlechter Gemüthszustände am Allerbesten aufzeigen lassen. Wäre uns die Dorische Komödie und was sich daran in der Alt-Attischen und besonders in der mittlern Komödie anschließt erhalten, so würden wir an anschaulichen Darstellungen deutlich sehen können, was wir jetzt nur aus Titeln und kurzen Fragmenten errathen, daß die Mythologie in dieser Behandlung für die Komik eben so ergiebig war, wie für die ideale Welt des tragischen Drama's. Natürlich mußte

---

seinem Epicharmus (in trochäischen Tetrametern) nachbildete, ein eben solches Excerpt aus Epicharms Komödie war, wie die Gnomologie, die wir von Theognis haben, aus dessen Elegieen excerpirt ist.

[1]) Von 35 Titeln Epicharmischer Komödien, die sich erhalten haben, sind 17 von mythologischen Personen hergenommen. Grysar de Doriensium comoedia p. 274. Vgl. Epicharmi fragm. coll. H. Polman Kruseman. Harlemi 1834.

für die komische Behandlung das ganze Götter- und Heroenwesen in eine niedere Sphäre gezogen werden; die anthropomorphisirende Behandlung der Götter mußte gleichsam den letzten Schritt thun und das Leben derselben ganz nach der Weise der bürgerlichen und häuslichen Verhältnisse des gemeinen Mannes auffassen und die gemeinsten Neigungen und Triebe an ihnen hervorheben. So war die unersättliche Eßlust des Herakles ein Gegenstand, in dessen Schilderung Epicharm Bedeutendes leistete[1]); in einem andern Stücke[2]) wurde ein Hochzeitmahl unter den Göttern als das Höchste des ausgesuchtesten Luxus geschildert; ein drittes, Hephästos oder die Zechbrüder[3]), stellte den Streit des Feuergotts mit seiner Mutter Hera gewiß ganz als einen Familienzwist vor, der auf die lustigste Weise dadurch beendet wurde, daß Bacchus den aufgebrachten Sohn, der in seinem Zorne den Olymp verlassen, zu einem großen Zechgelage lud und, nachdem er ihn gehörig trunken gemacht, in einem rauschenden Triumphzuge nach dem Olymp zurückführte. Am Anschaulichsten möchte sich immer noch der ganze Ton dieser mythologischen Komik aus den dahin einschlagenden Scenen in Aristophanes Stücken erkennen lassen; der Prometheus, der als der Unzufriedene und Intriguant im Olymp die Mittel angibt den Göttern die Herrschaft zu nehmen, und dann die Gesandtschaft der drei Götter, wobei Herakles über dem Bratenduft das Interesse der Götter vergißt und die Stimme des schlechtesten unter den dreien die Majorität bildet, zeigen sehr deutlich, wie aus der Götterwelt sehr treffende Bilder für ächt menschliche Situationen und Verhältnisse entnommen werden konnten. Auf jeden Fall sieht man daraus auch, wie die komische Behandlung der Mytho-

---

1) In seinem Busiris. 2) In der Hochzeit der Hebe.

3) Ἥφαιστος ἢ Κωμασταί.

erwarten sollte — über Begriffe und Grundsätze der Moral, sondern auch über Puncte metaphysischer Art, Gott und die Welt, Leib und Seele; wo es freilich schwer zu begreifen ist, wie Epicharm diese speculativen Discurse in den Zusammenhang seiner Komödie einflocht. Genug, daß man sieht, daß Epicharm Mittel und Wege fand, um die Darstellung der Thorheiten und Lächerlichkeiten der damaligen Welt an die höchsten Erkenntnisse oder Ahnungen über die Natur der Dinge zu knüpfen: woraus man abnehmen kann, wie ganz verschieden seine Weise von der der Attischen Komödie war.

Mit dieser allgemein menschlichen und philosopischen Tendenz läßt sich auch die mythische Form sehr gut in Einklang bringen, welche ein großer Theil der Epicharmischen Komödien hatte[1]). Mythische Personen haben jenes Allgemeingiltige, Normale, von kleinen Zufälligkeiten Unabhängige in ihren Eigenschaften und Charakterzügen, woran sich die innern Gründe und äußern Folgen, die Symptome und Kriterien, guter und schlechter Gemüthszustände am Allerbesten aufzeigen lassen. Wäre uns die Dorische Komödie und was sich daran in der Alt-Attischen und besonders in der mittlern Komödie anschließt erhalten, so würden wir an anschaulichen Darstellungen deutlich sehen können, was wir jetzt nur aus Titeln und kurzen Fragmenten errathen, daß die Mythologie in dieser Behandlung für die Komik eben so ergiebig war, wie für die ideale Welt des tragischen Drama's. Natürlich mußte

---

seinem Epicharmus (in trochäischen Tetrametern) nachbildete, ein eben solches Excerpt aus Epicharms Komödie war, wie die Gnomologie, die wir von Theognis haben, aus dessen Elegieen excerpirt ist.

[1]) Von 35 Titeln Epicharmischer Komödien, die sich erhalten haben, sind 17 von mythologischen Personen hergenommen. Grysar de Doriensium comoedia p. 274. Vgl. Epicharmi fragm. coll. H. Polman Kruseman. Harlemi 1834.

für die komische Behandlung das ganze Götter- und Heroenwesen in eine niedere Sphäre gezogen werden; die anthropomorphisirende Behandlung der Götter mußte gleichsam den letzten Schritt thun und das Leben derselben ganz nach der Weise der bürgerlichen und häuslichen Verhältnisse des gemeinen Mannes auffassen und die gemeinsten Neigungen und Triebe an ihnen hervorheben. So war die unersättliche Eßlust des Herakles ein Gegenstand, in dessen Schilderung Epicharm Bedeutendes leistete[1]); in einem andern Stücke[2]) wurde ein Hochzeitmahl unter den Göttern als das Höchste des ausgesuchtesten Luxus geschildert; ein drittes, Hephästos oder die Zechbrüder[3]), stellte den Streit des Feuergotts mit seiner Mutter Hera gewiß ganz als einen Familienzwist vor, der auf die lustigste Weise dadurch beendet wurde, daß Bacchus den aufgebrachten Sohn, der in seinem Zorne den Olymp verlassen, zu einem großen Zechgelage lud und, nachdem er ihn gehörig trunken gemacht, in einem rauschenden Triumphzuge nach dem Olymp zurückführte. Am Anschaulichsten möchte sich immer noch der ganze Ton dieser mythologischen Komik aus den dahin einschlagenden Scenen in Aristophanes Stücken erkennen lassen; der Prometheus, der als der Unzufriedene und Intriguant im Olymp die Mittel angibt den Göttern die Herrschaft zu nehmen, und dann die Gesandtschaft der drei Götter, wobei Herakles über dem Bratenduft das Interesse der Götter vergißt und die Stimme des schlechtesten unter den dreien die Majorität bildet, zeigen sehr deutlich, wie aus der Götterwelt sehr treffende Bilder für ächt menschliche Situationen und Verhältnisse entnommen werden konnten. Auf jeden Fall sieht man daraus auch, wie die komische Behandlung der Mytho-

---

1) In seinem Busiris. 2) In der Hochzeit der Hebe.
3) Ἥφαιστος ἢ Κωμασταί.

logie sich von der im Satyrdrama herrschenden unterschied. Hier werden die Götter und Heroen in eine Classe von Wesen hineingezogen, in denen ein sinnlich rohes Naturleben waltet; dort treten sie dagegen in ein sociales Leben, das mit allen den Mängeln und Krankheiten behaftet ist, wie eben das menschliche Dasein in der Geselligkeit.

Die Sicilische Komödie ging in ihrer kunstreichen Ausbildung der Attischen um ein Menschenalter voraus, und doch ist der Uebergang zu der sogenannten mittleren Attischen Komödie leichter vom Epicharm als von Aristophanes, der sich selbst in dem Stücke, das dahin neigt, sehr unähnlich erscheint. Die mittlere Komödie blüht in Zeiten, in denen sich die Demokratie in Athen noch in unbeschränkter Freiheit bewegte; aber es scheint, daß das Volk nicht mehr genug Selbstgefühl und Zuversicht zu seinem ganzen Thun und Treiben hatte, um sich, seine Führer und die geltenden Principien der Staatsverwaltung von der Bühne verspotten und sich doch auch wieder darin nicht irre machen zu lassen. Der unglückliche Ausgang des Peloponnesischen Krieges hatte die erste frische Kraft des Athenischen Staates gebrochen, mit der Herstellung der Freiheit und Demokratie und selbst einer gewissen Seeherrschaft der Athener war die frühere Energie des öffentlichen Lebens noch nicht hergestellt; in allen Theilen des Staatswesens, der Finanzverwaltung, der Kriegführung, dem Gerichtswesen waren zu viel Mängel und Schwächen, die das Attische Volk wohl einsah, aber zu bequem und genußsüchtig war, um sich ihrer ernsthaft zu entledigen; unter solchen Umständen wäre ein Spott wie der des Aristophanes, der nicht mehr bloß einzelne Schatten an einer glänzenden Erscheinung, sondern eine ganze verdunkelte Gestalt ohne alle Schonung hervorgezogen hätte, unerträglich gewesen, weil ihm alle Heiterkeit der Komödie gemangelt hätte. Die Komiker dieser Zeit

nahmen daher jene allgemein menschliche Richtung, wie wir sie schon bei der Megarischen Komödie und Allem, was sich daran hängt, nachgewiesen haben; sie stellten lächerliche Thorheiten der verschiedenen Stände und Classen der Gesellschaft dar[1]) und bildeten darin auch ganz die Rede des gemeinen Lebens nach, die überhaupt bei ihnen weit gleichförmiger herrschte als bei Aristophanes, ausgenommen wo sie durch periodische Nachbildungen der epischen und tragischen Poesie unterbrochen wurde[2]). Es fehlte auch diesen Schauspielern nicht ganz an der Würze persönlicher Satire, aber diese traf nicht mehr die Mächtigen, die Führer des Volks[3]), und wenn sie sie traf, so doch nicht wegen ihres politischen Charakters und ihrer vom Volke gebilligten Maßregeln: dagegen cultivirte die mittlere Komödie ein eignes beschränktes Feld, das Feld literarischer Parteiungen und Rivalitäten. Die Dichtungen der mittlern Komödie waren reich an Spöttereien über die Platonische Akademie, die neu auflebende Pythagorische Schule, die Redner und Rhetoren der Zeit, die tragischen und epischen Dichter, wobei sie auch in die Vergangenheit zurückgingen und

---

[1]) Ein windbeutelnder Koch, eine Hauptrolle der mittlern Komödie, war schon die Hauptperson in Aristophanes Aeolosikon. Welchen Einfluß die Megarische und Sicilische Komödie auf die Bildung stehender Charaktere hatte, sieht man daraus, daß Pollux Onom. IV, § 146. 148. 150 unter den Masken der neuen Komödie den Sicilischen Parasiten und den Küchendiener Mäson nennt (nach der Herstellung von Meineke Hist. crit. com. Graec. p. 564, vgl. oben).

[2]) Daraus erklärt sich, daß der Schol. zum Plut. 515. in dem epischen Tone der Stelle den Charakter der mittlern Komödie erkennt.

[3]) Dagegen erlaubten sich diese Komiker spöttische Darstellungen fremder Herrscher, wie der Dionysios des Eubulos gegen den Sicilischen Tyrannen, der Dionysalexandros des jüngern Kratin gegen Alexander von Pherä gerichtet war. So verspottet auch später Menander den Dionysios, Tyrannen von Heraklea, Philemon den König Magas von Kyrene.

selbst, was am Homer schwach und mangelhaft schien, ihrer Kritik unterwarfen. Diese Kritik war von ganz andrer Art, als die, welche Aristophanes gegen Sokrates ausübt und die ganz von den Forderungen des praktischen Lebens ausging; die Beurtheilung der mittlern Komödie nahm literarische Gesichtspunkte und ließ sich, nach einzelnen Proben zu urtheilen, genau ein auf den eigenthümlichen schriftstellerischen Charakter der kritisirten Männer. Man sieht in dem Uebergange aus der alten in die mittlere Komödie schon den großen Wendepunkt in der innern Geschichte Athens herankommen, wo die Athener aus einem Volke von Staatsmännern eine Nation von Literatoren wurden, wo statt der Hellenischen Politik und der Processe der Bundesgenossen sie die Aechtheit der Attischen Rede und den guten Geschmack in der Beredsamkeit richteten, wo nicht mehr der Antagonismus der politischen Ideen des Themistokles und Kimon, sondern der Kampf feindlicher Philosophen- und Rhetoren-Schulen alle Köpfe in Bewegung setzte. Dieser große Wechsel vollendet sich erst in der Zeit der Nachfolger Alexanders; aber die mittlere Komödie steht wie ein Wegweiser da, der deutlich nach dieser Straße hinweist. Daß auch hier die mythische Form häufig war[1]), hat dieselben Gründe, wie bei dem Sicilischen Lustspiele; man kleidete Charakterschilderungen allgemeiner Art in mythische Gestalten ein. Uebrigens dürfen wir uns etwas Unsichres und Schwankendes in unsern Vorstellungen von der mittleren Komödie nicht verbergen; der Grund davon liegt in der Beschaffenheit der mittlern Komödie selbst, die mehr eine Uebergangsform als eine selbstständige Gattung ist. Daher neben manchen Aehnlichkeiten mit der alten Komödie sich auch schon die Eigenthümlichkeiten der neuen finden. Auch spricht Aristoteles immer nur

[1]) Eine lange Liste solcher mythischen Komödien gibt Meineke, hist. crit. com. Graec. p. 283 sq.

von einer alten und neuen Komödie und scheidet also die mittlere nicht von der neuen.

Die Dichter der mittlern Komödie sind ebenfalls sehr zahlreich; sie füllen den Zeitraum von Olymp. 100, v. Chr. 380, bis zur Herrschaft Alexanders. Zu den ältesten gehören Aristophanes Söhne Araros und Philippos und der sehr fruchtbare Eubulos (um Ol. 101, 376 v. Chr., blühend), dann folgt Anaxandridas, der zuerst Liebes- und Verführungsgeschichten in die Komödie eingeführt haben soll[1]) — so weist die mittlere Komödie wieder auf die neue hin und enthält die Keime zu deren Entwickelung — Amphis, Anaxilaos, die beide auch den Platon zur Zielscheibe ihres Witzes machten, der jüngere Kratinos, Timokles, der die Redner Demosthenes und Hyperides verspottete, später Alexis, einer der productivsten und ausgezeichnetsten dieser Dichter, dessen Fragmente indessen schon eine entschiedene Verwandtschaft mit der neuen Komödie zeigen, so wie er auch noch als Zeitgenosse des Menander und Philemon blühte[2]), und um dieselbe Zeit und von verwandter Art Antiphanes[3]), der allerfruchtbarste Dichter dieser mittleren Komödie, von unerschöpflicher Erfindungsgabe und Witzfülle. Die Zahl seiner Stücke, die an dreihundert, nach Andern noch darüber, stieg, beweist, daß die Komiker der Zeit nicht mehr, wie Aristophanes, nur an den Lenäen und großen Dionysien mit einzelnen Stücken auftraten, sondern entweder noch für andre Feste, oder, was wir lieber glauben, für dieselben Feste mehre Stücke dichteten.

---

[1]) Doch enthielt auch schon Aristophanes (Araros) Kokalos nach Platonius eine Verführungs- und Erkennungsgeschichte, ganz wie die Menandrischen Stücke.

[2]) Wie man aus dem Fragmente des Hypobolimäos bei Athen. XI, p. 502. b. sieht. Meineke Hist. crit. com. Graec. p. 375.

[3]) Er erwähnte den König Seleukos, Athen. IV, p. 156 c.

Diese letzten Dichter der mittleren Komödie waren schon Zeitgenossen der neueren Komiker, die sich neben ihnen als ihre Rivale erhoben und nur dadurch von ihnen unterschieden zu haben scheinen, daß sie einer neuen Richtung mit mehr Entschiedenheit und Ausschließlichkeit folgten: Menander, einer der ersten dieser Dichter — seine Blüthe trifft in die nächste Zeit nach Alexanders Tode[1]) — und auch gleich der vollendetste, was nicht Wunder nimmt, wenn man die mittlere Komödie sich als Vorbereitung der neuern denkt[2]); Philemon, der etwas früher als Menander auftrat und ihn lange überlebte, bei dem Athenischen Publicum sehr beliebt, aber von den feinern Kennern doch immer dem Menander weit nachgesetzt[3]), Philippides, Zeitgenoß des Philemon[4]); etwas jünger Diphilos von Sinope[5]), Apollodor von Gela, Zeitgenoß des Menander, und Apollodor von Karystos, in der nächsten Generation[6]), und eine bedeutende Zahl von Dichtern, die sich mit größerer oder geringerer Würdigkeit an sie anschlossen.

Indem wir hiermit von der mittlern Komödie zur neueren übergehn, treten wir wieder in eine hellere Region; hier ge-

---

[1]) Menander gab sein erstes Stück noch als junger Mann (Epheb) Ol. 114, 3, v. Chr. 322, und starb schon Ol. 122, 1, 291.

[2]) Menander soll speciell von Alexis in seiner Kunst gebildet worden sein, nach dem Anonymus de comoedia.

[3]) Menander sagte zu ihm, als er im Wettstreit mit ihm den Preis erhielt: Philemon, erröthest du nicht mich zu besiegen? Gellius XVII, 4.

[4]) Nach Suidas trat er Ol. 111 auf, noch früher als Philemon.

[5]) Sinope war damals Vaterstadt dreier Komiker, Diphilos, Dionysios und Dioboros, und zugleich des Cynikers Diogenes. Die Namen von Zeus (dem Zeus Chthonios oder Serapis von Sinope) abzuleiten muß Manier in Sinope gewesen sein.

[6]) Nach den Bestimmungen Meineke's Hist. crit. com. Graec. p. 459. 462.

mögen die Römischen Nachbildungen vereinigt mit den zahlreichen und zum Theil ausgedehnten Bruchstücken, um sich ein Stück des Menander im Ganzen und Einzelnen recht deutlich vorzustellen; wer sich, bei eignem Talent, die nöthige Gewandtheit in Griechischer Rede und die Attische Feinheit des Ausdrucks durch Studium erworben hätte, könnte leicht ein Menandrisches Stück jetzt noch so herstellen, daß es uns das Original ersetzen könnte. Man muß sich die Römische Komödie durchaus nicht als eine bloße gelehrte und literarische Nachbildung des Griechischen Lustspiels vorstellen; sie knüpft sich lebendig daran an, durch die ganze Uebertragung der Griechischen Bühne, nicht durch die bloße Ueberlieferung in Büchern, wie sie auch der Zeit nach ohne Unterbrechung damit zusammenhängt. Denn wiewohl die eigentliche Blüthezeit der Komödie schon in die nächste Zeit nach Alexander trifft, so folgte doch auf die erste Generation die zweite, wie auf Philemon den Vater Philemon der Sohn, und komische Dichter von geringerem Verdinst und Ansehn werden auch noch weiterhin durch neue Productionen für die Ergötzung des Volks gesorgt haben, so daß, als Livius Andronikos zuerst mit Schauspielen in Griechischer Weise vor dem Römischen Publicum auftrat (514 n. E. d. St., 240 v. Chr.), sein Wagstück bloß darin bestand, daß er in Römischer Sprache dasselbe versuchte, was viele gleichzeitige Collegen in den Griechischen Städten griechisch zu thun pflegten; auf jeden Fall waren aber damals Menanders und Philemons Stücke die gewöhnliche Ergötzung, die das gebildete Publicum in allen Griechischen Städten, in Asien wie in Italien, in den Theatern suchte. Durch diese Ansicht der Sache wird man, wie uns scheint, auch auf den rechten Standpunct gesetzt, von dem aus man das ganze Verhältniß der Lateinischen Komiker zu den Griechischen begreifen kann, das so eigenthümlich ist, daß es sich nur unter diesen

bestimmten historischen Bedingungen so entwickeln konnte. Denn von den beiden Fällen, welche man zunächst hier erwarten könnte, dem einen, daß Uebertragungen der Stücke des Menander, Philemon u. s. w. dem feiner gebildeten Publicum in Rom vorgelegt worden seien, dem andern, daß man freie Nachbildungen versucht habe, durch welche diese Stücke auf Römischen Boden versetzt und nicht bloß in allen Beziehungen auf nationale Sitten und Einrichtungen, sondern auch in ihrem Geiste und Charakter, romanisirt und dem ganzen Römischen Volke bequem und geläufig gemacht worden wären, von diesen beiden Fällen findet keiner Statt, sondern ein mittlerer, wonach diese Stücke Römisch werden und doch dabei völlig Griechisch bleiben. Mit andern Worten: in dem Griechischen Lustspiele (der sogenannten Comoedia palliata) der Römer dehnt sich die Griechische und zwar speciell die Attische Bildung auf Rom aus und nöthigt die Römer, insofern sie daran Theil haben wollten, wie die ganze damalige cultivirte Welt daran Theil nahm, sich auch die äußern Formen und Bedingungen, den ganzen Griechischen Habitus und das Athenische Local dieser Dramen, gefallen zu lassen, das Attische Leben einmal für die Norm heitrer Geselligkeit gelten zu lassen und sich selbst — um es recht bestimmt zu sagen — für einige Stunden als Barbaren vorzukommen, wie ja auch die Römischen Komiker ihre Landsleute und sich selbst in gelegentlichen Aeußerungen als barbari bezeichnen[1]).

Diese Bemerkungen, so sehr sie der Zeit nach hier am unrechten Orte zu stehn scheinen, mußten wir vorausschicken, um den Gebrauch zu rechtfertigen, den wir für unsern Zweck von Plautus und Terenz zu machen haben. Die Römischen

[1]) S. Plautus Bacchid. I, 2, 15. Captivi III, 1, 32. IV, 2, 104. Trinumm. Prol. 19. Festus v. barbari und vapula.

Komiker richteten das Attische Gericht für den römischen Gaumen nach ihrem eignen Geschmacke verschieden zu, Plautus z. B. derber und kräftiger gewürzt, Terenz feiner und gemäßigter[1]), aber es blieb das Attische Gericht; es war Athen in den Zeiten der Macedonischen Herrscher, die man die Diadochen und Epigonen nennt, welches sich hier den Römischen Augen darstellt[2]).

Also Athen nach dem Falle seiner politischen Freiheit und Größe, durch die Schlacht von Chaeronea, und noch mehr durch den Lamischen Krieg: aber Athen noch immer als eine Weltstadt, reich bevölkert, blühend durch Verkehr und Schifffahrt, wohlhabend als Staat und durch den Reichthum vieler einzelnen Bürger[3]). Aber dies Athen war innerlich von dem des Kimon und Perikles so verschieden, wie etwa ein schwacher, aber dabei lebenslustiger, gutgelaunter und genußsüchtiger Greis von dem kräftigen Manne auf dem Gipfel der Thatkraft und geistigen Energie. Die Eigenschaften, die damals im Attischen Charakter sich so innig vereinigten, entschlossene Tapferkeit und Feinheit des Geistes, waren ganz auseinander-

---

1) Doch ist auch Plautus mehr Nachahmer und oft Uebersetzer der Attischen Komiker, als Manche angenommen. Sonst hat, außer Terenz, Cäcilius Statius sich am Engsten an Menander angeschlossen.

2) So sehr, daß die speciellsten Züge aus dem Attischen Recht (wie aus dem der Epikleren oder Erbtöchter) und der Athenischen Staatsverhältnisse (wie die Kleruchie in Lemnos) in den Römischen Komikern eine wichtige Rolle spielen.

3) Athens Finanzen waren unter Lykurg (d. h. 338—326) dem Anscheine nach so glänzend wie unter Perikles. Von der Bevölkerung und Sklavenmenge Athens gibt die bekannte Zählung unter Demetrius dem Phalereer (317) Beweise. Noch unter Demetrios Poliorketes hatte Athen eine große Flotte. Kurz es fehlten die Mittel nicht, wodurch Athen damals auch Königen hätte Achtung gebieten können: nur der Geist fehlte.

gefallen; die erste hatte nur noch ihren Wohnsitz bei den heimatlosen Söldnerschaaren, die den Krieg handwerksmäßig betrieben, und die Bürgerschaft Athens überließ sich nur bei seltenen Impulsen einem schnell aufflackernden und eben so schnell verlöschenden Kriegsenthusiasmus; der treffliche Verstand und gute Mutterwitz der Athener aber wandte sich, sofern er sich nicht in die Schulen der Philosophen und Rhetoren verstieg, bei dem gesunkenen politischen Interesse hauptsächlich auf die Vorgänge des geselligen Lebens und die Reize eines lockern Lebensgenusses.

Der Mittelpunkt der dramatischen Poesie wird nun zuerst, was er seitdem fast bei allen Völkern, die Griechische Bildung empfangen haben, geblieben ist, die Liebe[1]), aber freilich nicht die Liebe in den edlern Gestalten, zu denen sie sich später aufgeschwungen. Die eingeschränkte und ungesellige Lebensweise der Attischen Mädchen, wie wir sie früher bei Gelegenheit der Sapphischen Poesie schilderten[2]), dauerte bei den Familien der Bürger von Athen noch ganz in der früheren Weise fort; eine fortgesetzte Liebschaft mit einer Athenischen Bürgerstochter war nach diesen Sitten nicht möglich und kommt auch in den Fragmenten und Nachbildungen der Menandrischen Komödie nie vor; wenn die Verführung einer Athenerin den Knoten des Stücks bildet, so ist sie bei einer plötzlichen Begegnung, etwa bei einem Pervigilium, dergleichen die Religion Athens seit alten Zeiten sanctionirt hatte, in jugendlicher Lust und Trunkenheit verübt worden, oder eine angebliche Sklavin oder Hetäre, in die ein Jüngling sterblich verliebt ist, wird als wohlgeborne Athenerin erkannt, und

---

[1]) Fabula iucundi nulla est sine amore Menandri, Ovid. Trist. II, 371. Meineke Men. et Phil. fragm. p. XXVIII.

[2]) Cap. 13.

die Ehe krönt die in ganz anderm Sinne eingegangene Verbindung[1]).

Der Umgang der Jünglinge mit den Hetären, der in Aristophanes Zeit immer noch für einen jungen Mann ein Vorwurf gewesen war[2]), war jetzt bei wohlhabenden jungen Leuten, die der Vater nicht allzuknapp hielt, zur Regel geworden; diese Frauenzimmer, immer Ausländerinnen oder Freigelassene[3]), von mehr oder minder Bildung und Anmuth der Sitten, knüpften mehr oder minder feste und ausschließliche Verbindungen mit jungen Leuten, die sie zu unterhalten im Stande waren und natürlich dann oft wenig Lust hatten ein Ehebündniß einzugehen, zumal da die ächten Töchter Attischer Bürger noch immer sehr beschränkt erzogen und mit geringer Bildung ausgestattet wurden. Die Väter lassen entweder ihren Söhnen eine billige Freiheit nach dem beliebten Grundsatze, daß die Jugend sich austoben müsse, oder sie suchen sie aus Knickerei und moroser Sittenstrenge davon abzuhalten, wobei es sich aber leicht begibt, daß sie selbst noch im Alter die Thorheiten begehen, die sie so streng verwerfen. Die Sklaven üben in diesen häuslichen Intriguen einen ganz außerordentlichen Einfluß aus; schon in Xenophons Zeiten durch den Geist der Demokratie begünstigt und der äußern Erscheinung nach dem schlichten Bürgersmann sich fast gleichstellend waren sie durch die Verweichlichung der Sitten und die allgemeine Licenz noch mehr gehoben worden, daher es in diesen Lustspielen

---

1) Dies ist die φθορά und die ἀναγνώρισις, die so vielen Menandrischen Komödien zu Grunde liegt.

2) S. z. B. Wolken 996.

3) Dadurch ist die ἑταίρα wesentlich verschieden von der πόρνη, die eine Sklavin des oder der πορνοβοσκός (leno, lena) ist, wiewohl πόρναι durch Liebhaber, die sie auslösen (λύονται), oft in jene ehrenvollere Lage übergingen.

kein seltener Fall ist, daß ein Sklave den ganzen Operationsplan einer Intrigue macht, den jungen Herrn allein durch seine Schlauheit aus unangenehmen Verwickelungen rettet und ihm zum Besitze seiner Geliebten verhilft; wiewohl auch vernünftige Sklaven vorkommen, die den Jüngling zu bewegen suchen sich durch einen raschen Entschluß der drückenden Herrschaft einer übermüthigen Hetäre zu entreißen[1]). Nicht minder wichtig sind in vielen Stücken die Parasiten, die, abgesehn von den komischen Situationen, in welche ihr Entschluß und fester Lebensplan, zu essen ohne zu arbeiten, sie bringt, dem komischen Dichter sehr zu statten kommen, als halbe Angehörige der Familie, die zugleich in den mannigfachsten geselligen Verbindungen stehn und um einer Mahlzeit Willen zu allen möglichen Dienstleistungen gern bereit sind. Von den seltner auftretenden Personen wollen wir nur den Bramarbas oder miles gloriosus noch hervorheben: dies ist kein Athenischer Kriegsmann, kein Bürgersoldat, wie die Helden der guten Zeit, sondern ein heimatloser Söldnerführer, der jetzt für den König Seleukos, jetzt für einen andern gekrönten Heerführer

[1]) So in Menanders Eunuch, nach der Scene, von der Persius Sat. V, 161 eine Nachbildung im Kleinen, gleichsam eine Copie in Miniatur, gibt. Persius hat dort den Menander unmittelbar vor Augen, nicht die Nachahmung in Terenz Eunuch Act 1, Sc. 1, wiewohl Terenzens Phädria, Parmenon und Thais den Menandrischen Personen Chärestratos, Daos und Chrysis entsprechen. Aber bei Menander beräth sich der Jüngling mit dem Sklaven in einer Zeit, wo die Hetäre ihn ausgeschlossen hat, auf den Fall, daß sie ihn wieder einladen sollte zu ihr zu kommen; bei Terenz ist der Jüngling nach einem Zwiste schon wieder zur Aussöhnung eingeladen. Dies kommt daher, daß Terenz, nach einem häufigen Verfahren der Lateinischen Komiker, das man contaminatio nannte, zwei Stücke des Menander, den Eunuch und den Kolax, in eins verarbeitet hat; darum mußte er, um Raum zu gewinnen, den Faden des Eunuch etwas später aufnehmen. So waren auch Terenz Adelphen aus Menanders Γεωργός und Diphilos Συναποθνήσκοντες hervorgegangen.

Lanzenknechte wirbt, der im reichen Asien mit leichter Mühe viel Beute macht und diese dann eben so leichtsinnig mit den liebenswürdigen Dirnen in Athen vergeudet, der mit seinen Diensten handelt und feilscht und sich schon dadurch das Prahlen und Großthun angewöhnt hat, dabei ein halber Barbar, den sein Parasit weit übersieht und ein gescheuter Sklave in den Sack steckt, und was man sich sonst noch für Züge der Art leicht aus der Römischen Komödie zusammensetzen, aber erst dadurch in ihr rechtes Licht stellen kann, daß man sie um hundert Jahre zurückversetzt[1]).

Dies ist die Welt, in der ein Menander lebte und die er, nach allgemeinem Zeugniß, mit so großer Wahrheit schilderte. Keine Welt offenbar, die von mächtigen Interessen und großen Ideen bewegt wurde. Die Kraft alter ethischer Grundsätze, die Glut der religiösen, politischen, nationalen Gefühle hatte sich allmählich verdünnt und geschwächt zu einer Lebensphilosophie, deren Hauptingredienzien eine natürliche Humanität und Billigkeit und ein durch feine Beobachtung genährter Mutterwitz und deren oberstes Princip jenes „Leben und Lebenlassen" war, das die Attische Demokratie frühzeitig aufgestellt und dem die laxe Moral der damaligen Zeit die weiteste Ausdehnung gegeben hatte[2]).

---

[1]) Der ἀλαζών des Theophrast (Charakt. 23.) hat einige Verwandtschaft mit dem Thraso der Komödie — wie überhaupt Theophrast's Charaktere mit den Personen Menanders — aber ist ein Attischer Bürger, der sich auf seine Verbindungen mit den Macedoniern viel einbildet, kein Miethsoldat.

[2]) Die aristokratischen Verfassungen waren in Griechenland jederzeit mit einer strengeren Sittenaufsicht und censura morum verbunden; Grundsatz der Athenischen Demokratie dagegen war den Bürger in seinem Privatleben nicht mehr zu beschränken, als es das unmittelbare Interesse der Gemeine verlangte. Doch waren die Werke der neuen Komödie auch nicht ohne persönliche Invectiven, und noch immer

Es liegt ein merkwürdiger Wink für die innere Geschichte jener Zeit darin, daß Menander und Epikur in demselben Jahre zu Athen geboren wurden und ihre Jugend als Theilnehmer derselben Uebungen (Synepheben) zusammen zubrachten[1]); eine enge Freundschaft verband die beiden Männer, deren Geistesrichtung so viel Gemeinsames hat. So Unrecht man dem Einen und dem Andern thäte, wenn man sie für Sklaven einer rohen Sinnlichkeit hielte, so fehlt doch beiden unstreitig die Begeisterung für sittliche Ideen; Beiden ist die Intention gemeinsam das Leben, wie es einmal ist, so gut zu nehmen und sich so annehmlich zu machen, als möglich. Für eine lasterhafte Genußsucht sind Beide zu klug und fein: eine hinlängliche Erfahrung über die Trüglichkeit aller dieser Genüsse, ein Ueberdruß an ihren Reizen, bringt auch bei Menander eine gewisse leidenschaftslose Ruhe und Mäßigung hervor[2]): wenn auch im Leben Menander sein Glück weniger in der schmerzlosen Ruhe des Epikur, als in mannigfachen, aber sanften und gemäßigten Genüssen gesucht haben mag. Bekannt ist, wie sehr er sich selbst dem Leben mit Hetären hingab, nicht bloß mit der seelenvollen Glykera, sondern auch mit der übermüthigen Thais, und sein weichlicher Aufzug erregte, nach einer bekannten Geschichte[3]), selbst Anstoß bei Demetrios dem Phalereer, dem Regenten Athens unter Kassander, der doch selbst ein sehr schwelgerisches Leben führte. Eine solche Lebensphi-

wurde über die Freiheit der komischen Bühne gestritten (Plutarch. Demetr. 12. Meineke Hist. crit. com. ant. p. 436). Auch die Lateinischen Komiker mischen solche gelegentliche Angriffe ein, in welche Nävius am Meisten Bitterkeit und Ingrimm legte.

[1]) Strabo XIV, p. 638. Meineke Menandri et Philem. fragm. p. XXV.

[2]) Charakteristische Aeußerungen dieser lebenssatten Philosophie bei Meineke Menandri fragm. p. 166.

[3]) Phädrus Fabeln V, 1.

losophie, welche das dem Ganzen Heilsame nur aus wohlverstandener Selbstliebe thut, kann der Götter entbehren, die Epikur in die intermundanen Regionen entfernte, da er sie nach seiner Physik nicht annihiliren konnte; und ganz im Einklange mit seinem Freunde meinte Menander die Götter würden ein mühevolles Leben haben, wenn sie Jedem Tag für Tag Gutes oder Böses zutheilen wollten[1]). Um so wichtiger trat bei dem Philosophen, in seiner Lehre von der Entstehung der Welt und dem Schicksale der Menschen, die Macht des Zufalls hervor, daher auch Menander die Tyche als die Beherrscherin der Welt hoch erhebt[2]) — das heißt nicht mehr die rettende, im rechten Moment erscheinende Tochter des allwaltenden Zeus, sondern eben Nichts als die ursachlose, unberechenbare Zufälligkeit des Zusammentreffens der Dinge in Natur und Menschenleben.

Aber gerade in einer solchen Zeit aufgelöster oder gelockerter Verhältnisse hat die Komödie eine Macht, die freilich von ganz anderer Art, als die zornigen Blitze des Aristophanes, aber in ihrer Art vielleicht noch nachhaltiger wirkte: die Macht des Lächerlichen, welche das, was als Schlechtigkeit nicht mehr gemieden wird, doch als Thorheit fürchten lehrt. Auch wurde diese Macht dadurch viel stärker, daß sie sich ganz in den Kreisen des Wirklichen hielt und den dargestellten Thorheiten nicht jenes Gigantische und Uebermenschliche gab, das die alte Komödie hatte. Die alte Komödie erfindet in ihrem komischen Schöpfungsdrange Gestalten, in denen sich das Tichten und Trachten ganzer Classen und Gattungen von Menschen in den kräftigsten Zügen ausprägt; die neuere Komödie nimmt ihre

---

[1]) In einem Fragmente, das kürzlich aus dem Commentar des David zu Aristoteles Kategorieen bekannt geworden ist. Meineke Hist. crit. com. Graec. p. 454.

[2]) Meineke Menandri fragm. p. 168.

Gestalten in ihrer ganzen idividuellen Beschaffenheit aus dem Leben und läßt sie nicht mehr bedeuten, als eben Individuen der Art[1]). Um so mehr wird die Erfindungsgabe der neuen Komödie für die Fabel des Stücks, die dramatische Knüpfung und Lösung (die auch Menander für die Hauptsache seiner Dichtung erklärte), in Anspruch genommen: denn während die alte Komödie ihre Gestalten auf eine sehr freie Weise in Bewegung setzt, wie es eben die Ausführung des Grundgedankens verlangt, muß die neuere sich ganz den Wahrscheinlichkeitsgesetzen des menschlichen Lebens fügen und eine Geschichte dichten, in der alle Absichten und Umstände sich ganz aus den Charakteren und den Sitten und Verhältnissen der Zeit ergeben. Die Spannung, welche bei Aristophanes das immer vollständigere Hervortreten des komischen Gedankens bewirkt, wird hier ganz durch die Verwickelung und Entwickelung der äußern Vorgänge und durch das persönliche Interesse für bestimmte Personen herbeigeführt, das den Zuschauern eingeflößt wird und mit der Illusion der Realität eng zusammenhängt.

Hiebei wird derjenige, der diesen Erörterungen aufmerksam gefolgt ist, leicht gewahr werden, wie auf diese Weise die Komödie durch Menander und Philemon nur das ausführt, was hundert Jahre früher Euripides auf dem Boden der tragischen Bühne begonnen hatte. Auch Euripides nahm seinen Charakteren jene idealische Großartigkeit, die bei Aeschylos am Mächtigsten gewesen war, und gab ihnen einen größeren Bestandtheil von schwacher Menschlichkeit und eben dadurch von scheinbarer Individualität. Auch Euripides verließ den Boden der nationalen sittlichen und religiösen Grundsätze, auf denen die alte Volksmoral der Griechen gebaut war, und unterzog alle Verhältnisse einem dialektischen und nach Um-

[1]) Daher der Ausruf: Ὦ Μένανδρε καὶ βίε.

ständen sophistischen Räsonnement, das sehr bald zu jener laxen Moral und Klugheitslehre führte, welche in der neuern Komödie herrscht. Euripides und Menander stimmen daher in ihren Räsonnements und Sentenzen so überein, daß man in Bruchstücken den Einen sehr leicht mit dem Andern verwechseln kann, und Tragödie und Komödie, diese von so verschiedenen Anfangspuncten ausgehenden Formen des Drama's, hier gleichsam in einem Winkelpuncte zusammenlaufen[1]). Dazu trägt auch die Form der Rede sehr viel bei, denn wie Euripides den poetischen Ton sehr zur gewöhnlichen Gesprächsweise der gebildeten Gesellschaft herabgestimmt hatte, so gab auch die Komödie, und zwar schon die mittlere[2]), aber noch mehr die neuere, einerseits das Hochpoetische, das Aristophanes namentlich in Chorgesängen anstrebt, andererseits das Carikirte und Burleske auf, das mit der ganzen Zeichnung seiner Personen zusammenhängt; und es herrschte bei Menander durch alle seine Stücke ein Ton der gebildeten Rede[3]), wobei Menander durch den abgebrochenen Satzbau und die lockere Verknüpfung der Glieder dem Vortrage der Schauspieler eine größere Freiheit und Lebendigkeit gab, während Philemons Stücke, durch ihre mehr gebundene und periodische Schreibart, sich mehr für Vorleser, als Schauspieler, eigneten[4]). Von dem Burlesken geben die Lateinischen Komiker, wie Plautus, oft bei Weitem mehr als sie bei den Attikern fanden; sie benutzten dann wohl

---

[1]) Philemon war ein solcher Bewunderer des Euripides, daß er sagte, er würde sich gleich umbringen, um den Euripides in der Unterwelt zu sehen, wenn er überzeugt wäre, daß die Gestorbenen noch Leben und Verstand hätten.

[2]) Nach dem Anonymus de comoedia p. XXVIII.

[3]) Dies hebt besonders Plutarch hervor, Aristoph. et Menandri compar. c. 2.

[4]) Nach einer feinen Bemerkung des sogenannten Demetrius Phaler. de elocut. § 193.

außer ihrer eignen einheimischen Komik die Sicilische des Epicharm. Das Erhabenpoetische aber mußte schon mit den Chören verschwinden, von denen bereits in der mittlern Komödie keine sichere Spur ist[1]; die Verbindung der Lyrik mit der Dramatik beschränkte sich nur darauf, daß die agirenden Personen ihre Affecte und leidenschaftlichen Empfindungen in lyrischen Versen von verschiedenem Maße, die gesungen und mit lebhafter Gesticulation begleitet wurden, aussprachen; auch dabei lagen Euripides Monodieen mehr als Muster zum Grunde, als die lyrischen Partieen im Aristophanes.

Wir haben die Geschichte des Attischen Drama von Aeschylos bis Menander herabgeführt und können uns nicht versagen, indem wir diese beiden Endpuncte in der Entwickelungsreihe der dramatischen Poesie nennen, unsern Lesern ins Gedächtniß zurückzurufen, welcher Schatz von Denken und Leben sich uns hier entfaltet, welche merkwürdigen Verwandlungen nicht bloß in den Formen der Poesie, sondern in seiner innersten Beschaffenheit der Griechische Geist hier durchgeht, welcher große und bedeutende Theil der Geschichte unsres Geschlechtes hier in den lebendigsten, anschaulichsten Schilderungen vor uns liegt.

---

[1]) Nach Platonius hatte die mittlere Komödie keine Parabasen, weil kein Chor war. Der Aeolosikon war ganz ohne Chorlieder. Die neueren Komiker schrieben, aus Nachahmung der Alten, am Schlusse der Akte ihr *ΧΟΡΟΣ*; wahrscheinlich unterhielt indessen ein Flötenspieler die wartende Menge. So war es wenigstens in Rom Gebrauch. Dasselbe scheint auch Euanthius de comoed. p. LV. bei dem Terenz von Westerhow sagen zu wollen.

Dreißigstes Capitel.

Lyrische und epische Poesie in dieser Periode.

Die dramatische Poesie war so geeignet das ganze Denken und Empfinden des Attischen Volks in seiner Blüthezeit im Spiegel der Dichtung zu reflectiren, daß die andern Gattungen der Poesie dagegen sehr zurücktraten und für das große Publicum mehr die Stelle einzelner momentaner Ergötzungen einnahmen, als einen poetischen Ausdruck der herrschenden Gefühlsweise und Gesinnung bildeten.

Doch wird wenigstens die Lyrik noch auf eine eigenthümliche Weise fortgebildet und weiß Töne anzuschlagen, die das Zeitalter mit einer neuen Macht ergreifen. Dies geschah durch den neuern Dithyrambos, dessen Wiege und Heimat vor allen Städten Griechenlands Athen war, wenn die Dichter auch zum Theil aus andern Landschaften gebürtig waren[1])*.

Schon Lasos von Hermione, Simonides Nebenbuhler und Pindars Lehrmeister, führte, wie oben bemerkt wurde[2]), seine prächtiger rauschenden Dithyramben hauptsächlich zu Athen auf, und schon bei ihm nahmen die dithyrambischen Rhythmen jenen freien Gang, der sie von nun an charakterisirt. Doch werden die Dithyramben des Lasos sich nicht generell von den Pindarischen unterschieden haben, von denen wir noch ein herrliches Bruchstück haben, das für die Frühlings-Dionysien von Athen bestimmt ist und in der That ganz von Frühling glänzt und duftet[3]). In diesem ist allerdings ein kühner und reicher Rhythmenbau, worin eine leb-

---

[1]) *Vgl. im Allg. G. M. Schmidt diatribe in dithyrambum etc. Berol. 1845. [2]) Cap. 14. [3]) S. oben Cap. 14.

hafte und fast stürmische Bewegung herrscht[1]): aber diese Bewegung ist unter ein bestimmtes Gesetz gezwungen und alles Einzelne einem kunstreichen Ganzen auf passende Weise eingefügt. Auch zeigt dies Fragment zwar, daß die Strophen der dithyrambischen Gesänge schon damals sehr lang gemacht wurden, doch müssen wir aus Gründen, die im Verfolg hervortreten werden, annehmen, daß diesen Strophen andre antistrophisch entsprachen.

Einen neuen Charakter bekam der Dithyramb erst durch Melanippides von Melos. Er war der Tochtersohn des ältern Melanippides, der um Ol. 65 (520 v. Chr.) geboren mit Pindar in derselben Zeit gelebt hatte[2]); der jüngere, ungleich berühmtere Melanippides lebte eine Zeitlang bei dem Macedonischen Könige Perdikkas, der etwa von 454 bis 414 (Ol. 81, 2 — 91, 2), also vor dem Peloponnesischen Kriege und in dem größten Theile dieses Krieges, herrschte. Von ihm an rechnet der Komiker Pherekrates, der in gleichem Sinne, wie Aristophanes, die alte einfache Musik als einen wesentlichen Theil der alten Sitte vertheidigt, die Corruption der alten Tonweisen. Damit hängt es eng zusammen, daß die Instrumentalmusik sich vorwiegend geltend machte; seit Melanippides bekamen daher die Auleten nicht mehr den Lohn von den Dichtern als bloße Nebenpersonen und Gehilfen, sondern wurden besonders von dem Unternehmer des Festspiels besoldet[3]).

---

[1]) Das Päonische Rhythmengeschlecht, welchem nach den Alten das Prächtige, τὸ μεγαλοπρεπές, eigen ist, herrscht darin vor.

[2]) Daß der jüngere Melanippides derjenige ist, mit dem nach Pherekrates berühmten Versen (Plutarch de mus. 30) der Verderb der Musik anfängt, erhellt theils aus Suidas directer Aussage, theils aus dem Zeitverhältniß zum Kinesias und Philoxenos. Auch war der berühmte Melanippides Zeitgenoß des Thukydides (Marcellin. V. Thucyd. § 29) und des Sokrates (Xenoph. Mem. 1, 4, 3). *Vgl. de Melanippide Melio scr. Ev. Scheibel. Guben 1848 u. 1853.

[3]) Plutarch. de mus. 30.

An Melanippides schloß sich Philoxenes von Kythera an, der zuerst Sklave, dann Schüler des Melanippides war und von Aristophanes in seinen spätern Stücken, besonders im Plutos[1]), verspottet wurde. Später lebte er bei Dionysios I.; er soll gegen den in der Poesie dilettirenden Tyrannen sich allerlei Freiheiten herausgenommen, aber diese auch, wenn der Tyrann bei übler Laune war, in den Steinbrüchen gebüßt haben. Er starb Ol. 100, 1, v. Chr. 380[2]). Seine Dithyramben erlangten den höchsten Ruhm in allen Landen, und merkwürdig, während Aristophanes von ihm noch als einem kühnen Neuerer redet, preist Antiphanes, der Dichter der mittlern Komödie, seine Musik schon als die ächte Musik und den Philoxenos selbst als einen Gott unter den Menschen; die Musik und Lyrik seiner Zeit dagegen bezeichnet er als ein blümelndes Wesen, das sich mit fremden Melodieen herausputzt[3]).

In der Reihe der Musikverderber wird indeß von dem schmähenden Komiker nach Melanippides zunächst Kinesias genannt, den auch Aristophanes schon um die Mitte des Peloponnesischen Krieges[4]) wegen seiner pomphaften und dabei hohlen und luftigen Redeweise und seiner rhythmischen Neuerungen verhöhnt. „Der Dithyramben Schimmer", sagt er dort, „muß luftig sein und dunkel und stahlblau funkelnd und auf Flügeln dahinschwirren." Plato[5]) führte den Kinesias nicht ohne Absicht als einen Dichter an, von dem es völlig klar sei, daß ihm nichts dran liege seine Zuhörer besser zu machen und daß er nur der großen Masse derselben gefallen

---

[1]) Aristoph. Plut. 290.

[2]) 55 Jahr alt, Marm. Par. ep. 69. *Vgl. de Philoxeno Cytheria scr. L. A. Berglein. Gott. 1843. [3]) Athen. XIV, p. 643, d.

[4]) Vögel 1372. vgl. Wolken 332. Frieden 832.

[5]) Gorgias p. 501, e.

wolle: so wie sein Vater Meles, ein Kitharsänger, durch sein Kitharspiel, der freilich (wie Platon spottend hinzufügt) das Umgekehrte erreicht und Allen dadurch Ohrenqual bereitet habe.

Nach Kinesias wird zunächst Phrynis von der Musik, die bei Pherekrates in eigner Person klagend auftritt, als einer ihrer schlimmsten Quäler gescholten, der „drehend und wendend sie ganz vernichtet habe, indem er auf fünf Seiten zwölf Tonarten hatte.“ Dieser Phrynis war ein später Sprößling der Lesbischen Schule, ein Kitharsänger von Mitylene, der in den von Perikles eingeführten musischen Wettkämpfen an den Panathenäen zuerst gesiegt haben soll[1]; seine Blüthe trifft vor und in den Peloponnesischen Krieg. Ihm wird besonders die Umbildung des in der Lesbischen Schule gebräuchlichen Kithargesanges, der alten Gesetze (*Νόμοι*) des Terpander, zugeschrieben[2].

Am Phrynis bildete sich wieder Timotheos der Milesier[3], der seinen Meister später in musicalischen Wettkämpfen überwand und sich zu den ersten Dithyrambikern erhob. Er ist der letzte der musicalischen Künstler, die Pherekrates anklagt, und starb in hohem Alter Olymp. 105, 4, v. Chr. 357[4]. Wiewohl die Spartanischen Ephoren ihm

---

[1]) *ἐπὶ Καλλίου ἄρχοντος*, Schol. Wolken 967. Doch paßt kein Kallias zu der Zeit, wo Perikles als Agonothet der Panathenäen das Odeion erbaute, um Ol. 84. (Plutarch Perikl. 13), und es wird wahrscheinlich, daß der Archon Kallimachos, Ol. 83, 3, für den Kallias zu setzen ist.

[2]) Plutarch. de mus. 6. Der Nomos: die Perser, begann: *Κλεινὸν ἐλευθερίας τεύχων μέγαν Ἑλλάδι κόσμον*, Pausan. VIII, 50, 3.

[3]) S. außer den bekannten Stellen Aristoteles Metaphys. *Α ἔλαττον* c. 1.

[4]) Marm. Par. 76. Sein Alter gibt wohl Suidas am Richtigsten auf 97 Jahre an.

vier von den elf Saiten seiner Kithar abgeschnitten haben sollen, nahm doch Griechenland im Ganzen seine Neuerungen in der Musik mit großem Beifall auf; er gehörte zu den gefeiertsten Personen seines Zeitalters. Die Gattungen der Poesie, die er im Geiste der damaligen Zeit ausbildete, sind im Ganzen noch immer dieselben, die vier Jahrhunderte früher Terpander aufgestellt hatte, Nomen[1]), Proömien, Hymnen. Auch bestanden noch gewisse alterthümliche Formen, die beobachtet sein wollten, wie das hexametrische Versmaß der Nomen auch von Timotheus nicht ganz verlassen, aber dithyrambisch vorgetragen und mit andern gemischt wurde[2]). Die bei ihm vorherrschende Gattung der Poesie, von der alle andern ihre Färbung annahmen, war unstreitig die dithyrambische.

Auch Timotheos fand wieder seinen Obsieger, wenn auch nicht vor dem Forum unbefangner Kunstrichter, doch in der Gunst des Publicums, an Polyeidos, von dem selbst ein Schüler Philotas den Timotheos im Wettkampfe überwand[3]). Auch Polyeidos wird als Verkünstler der Musik angesehn, aber auch er erndtete großen Ruhm bei den Hellenen. Weit und breit ergötzte die in den Theatern sich zusammendrängende Volksmasse nichts so sehr als die Dithyramben des Timotheos und Polyeidos[4]).

---

[1]) Stephan Byz. v. *Μίλητος* schreibt ihm 18 Bücher *νόμοι κιθαρῳδικοί* in 8000 Versen zu; wo der Ausdruck *ἔπη* nicht streng für Hexameter zu nehmen ist, wiewohl er dies Versmaß einmischte.

[2]) Plutarch. de mus. 4.

[3]) Athenäus VIII, p. 352., vgl. Plutarch de mus. 21. Verschieden von ihm ist ohne Zweifel der tragödiendichtende Sophist Polyeidos in Aristoteles Poetik. Einen Dithyrambendichter, dessen Hauptstudium die Musik war, würde Aristoteles wohl nicht ὁ σοφιστής genannt haben.

[4]) In einem Kretischen Volksbeschluß (Corp. Inscr. Graec. n. 3053) wird ein Teïer Menekles gepriesen, weil er mit der Cither oft in Knossos

Neben diesen Dichtern und Musikern stehen noch eine Menge andre, von denen wir noch die Namen des Jon von Chios, der auch ein beliebter Dithyrambiker war[1]), Diagoras von Melos, des berüchtigten Freigeistes[2]), des geistreichen Likymnios von Chios (dessen Zeit nicht genau bekannt ist), Krexos, auch eines der berufenen Neuerer, Telestes von Selinus, eines poetischen Gegners des Melanippides[3]), der in Athen Olymp. 94, 3, v. Chr. 401 einen Sieg gewann, nennen wollen.

Wichtiger bei Weitem ist es eine deutliche Vorstellung von der ganzen Eigenthümlichkeit dieses Dithyrambos zu gewinnen, wozu die Feststellung einiger Hauptpunkte dienen kann.

Was erstens die Art der Aufführung anlangt, so wurden zwar in Athen die Dithyramben im Peloponnesischen Kriege noch von Chören dargestellt, welche die zehn Stämme an den Dionysischen Festen stellen[4]), daher die Dithyramben-Dichter auch kyklische Chormeister heißen: aber je freier seine Versmaße, je mannigfaltiger die Rhythmischen Veränderungen wurden, um desto schwerer wurde die Aufführung durch ganze Chöre, um desto gewöhnlicher wurde es ihn durch einzelne Virtuosen darstellen zu lassen[5]). Der Dithyramb gab nun ganz die antistrophische Wiederkehr derselben Verse auf

---

die Weisen des Timotheos und Polyeidos und der alten Kretischen Dichter (Cap. 12) gespielt habe.

[1]) Vgl. Cap. 6.

[2]) Von seinen lyrischen Gedichten gibt der Epikureer Phädros in den Herkulanischen Rollen (Herculanensia ed. Drummond et Walpole p. 164) die bedeutendsten Fragmente.

[3]) Athen. XIV, p. 616, e. berichtet einen Streit beider Dichter über die Frage, ob Athen das Flötenspiel verworfen, in sehr artigen Versen.

[4]) Aristoph. Vögel 1403.

[5]) Von dieser Veränderung spricht Aristot. Probleme 19, 15. vgl. Rhetorik III, 9.

und bewegte sich in Rhythmen fort, die ganz von dem Affecte und der Laune des Dichters abhingen[1]; besonders charakteristisch waren gewisse Läufer, die am Anfange angebracht wurden und Anabole hießen, von strengen Kunstrichtern viel gescholten[2], aber vom Publicum ohne Zweifel mit Entzücken angehört. Dabei hinderte nichts aus einer Tonart in die andre überzugehn[3]) und in einem Gedicht alle Arten von Rhythmen durcheinanderzuflechten, so daß am Ende jeder Zwang gebundner Rede zu verschwinden und die Poesie gerade in ihrem bewegtesten Schwunge zur prosaischen Rede zurückzukehren schien, wie die Kunstrichter des Alterthums öfter bemerken.

Zugleich bekam der Dithyramb einen malenden oder, wie Aristoteles sagt, mimetischen Charakter. Die Naturerscheinungen und Thätigkeiten, die er beschrieb, wurden durch Tonweisen und Rhythmen und durch pantomimische Gesticulation der darstellenden Künstler (ähnlich wie in dem nun veralteten Hyporchem) nachgeahmt, und eine besondre Hilfe gewährte dabei eine stärker besetzte Instrumental-Musik, die in vollen, rauschenden Tönen bald den Sturm der Elemente, bald Stimmen der Thiere und was ihr irgend nachzuahmen glücken wollte darzustellen suchte[4]).

---

1) *ἀπολελυμένα*.

2) *ἡ μακρὰ ἀναβολὴ τῷ ποιήσαντι κακίστη* (ein Hexameter mit einer eigenthümlichen Synizesis).

3) Dies hieß *μεταβολή*. Die Fragmente der Dithyrambiker enthalten daher auch viele Stücke von sehr einfachem Rhythmus in Dorischer Tonart.

4) Auf diese Nachahmung von Ungewittern, brausenden Flüssen oder brüllenden Stieren u. dgl. in den Dithyramben zielt Platon Republ. III, p. 397. Witzig sagte ein Parasit zu einem solchen Sturm-Dithyrambus des Timotheos: Er habe in manchem Siedekessel schon größere Stürme gesehn, als Timotheos da mache. Athen. VIII, p. 338, a.

Was nun den Inhalt oder die Sujets dieser dithyrambischen Poesie anlangt, so knüpfte sie sich darin an Xenokritos, Simonides und andere ältere Dichter an, die den Dithyramben bereits Gegenstände aus der heroischen Mythologie untergelegt hatten[1]). Die Dithyramben des Melanippides kündigen dies schon durch ihre Titel an, wie Marsyas (worin der Mythus behandelt wurde, wie Athena die Flöten erfindet, aber wegwirft, und Marsyas sie aufhebt), Persephone, die Danaiden. Sehr berühmt war Philoxenos Kyklops, in welchem der Dichter, der in Sicilien wohl bekannt war, den schönen Sicilischen Mythus darstellte, wie der Kyklope Polyphem die holde Seenymphe Galateia liebt, aber von ihr um des schönen Akis willen verschmäht sich zuletzt blutig an seinem glücklichen Nebenbuhler rächt. Aus Aristophanes den Philoxenos parodirenden Versen[2]) sieht man, in welchem Geiste dieser Gegenstand ungefähr aufgefaßt war. Der Kyklop war als ein harmloses Ungeheuer, als ein gutartiger Kaliban genommen, der mit seinen blökenden Schafen und meckernden Ziegen, wie lieben Kinderchen, durch die Berge streift und in seiner Feldtasche wildes Gemüse zusammensucht und dann in halber Trunkenheit sich bequem und lässig unter seinen Heerden hinstreckt. In seiner Liebeswuth wird er selbst zum Dichter und tröstet sich durch Lieder, die ihm sehr schön erscheinen, für die Verschmähung; ja selbst seine Lämmer theilen seine Schmerzen und blöken sehnsüchtig nach der schönen Galatee[3]). Die Alten sahen in dem ganzen Gedichte — dessen Sujet später Theokrit aufnahm und mit

[1]) Cap. 14. Vgl. 21.

[2]) Plutos 290. Die Lieder der Schafe und Ziegen, welche der Chor dort nach Karion's Willen blöken und meckern soll, gehen auf die Nachahmung dieser Thiere im Dithyrambus.

[3]) Hermesianax Fragm. V. 74.

besserem Geschmacke zu einer Idylle umbildete[1]), — versteckte Anspielungen auf Philoxenos Verhältniß zu dem poetisirenden Tyrannen Dionysios, der dem Philoxenos eine Geliebte entrissen haben soll. Fügen wir noch die Nachricht hinzu, daß der Dithyrambus des Timotheos, die Wehen der Semele[2]), im Alterthume als eine unanständige und aller Idealität beraubte Darstellung einer solchen Scene galt[3]): so werden wir ein genügendes Urtheil über diesen ganzen neuen Dithyrambus haben. Keine Einheit des Gedankens, wie in der Pindarischen Lyrik, kein das ganze Gedicht durchherrschender Ton, der dem Gemüthe eine feste Stimmung und Haltung gibt, keine Unterordnung des Mythus unter bestimmte ethische Ideen, kein von festen Gesetzen geregelter, nach einem Plane kunstreich entworfener Versbau: sondern ein lockeres und üppiges Spiel der lyrischen Empfindung, die nach den zufälligen Antrieben einer mythischen Geschichte in Bewegung gesetzt bald den bald jenen Gang nimmt und mit Vorliebe sich an solche Punkte anhängt, die einer unmittelbaren Nachahmung in Tönen, einer in sinnlichen Reizen schwelgenden Malerei, Raum gaben. Manche Monodieen in Euripides späteren Tragödien, wie sie Aristophanes in den Fröschen verspottet, haben in dieser sinnlichen Malerei und in diesem Mangel an fester Haltung ganz den Charakter des gleichzeitigen Dithyrambs und möchten davon die anschaulichste Vorstellung gewähren können.

Aus den Productionen des Euripides, die in das Fach der Lyrik einschlagen, werden wir auch das abnehmen müssen,

---

[1]) Theokrit Id. XI, wo die Scholien zu vergleichen sind.

[2]) Σεμέλης ὠδίς.

[3]) Der witzige Stratonikos sagte darüber: Wenn sie einen Handwerker und keinen Gott gebäre: könnte sie wohl ärger schreien? Athen. VIII, p. 352, a. — In ähnlichem Geiste machte Polyidos den Atlas zu einem Schäfer in Libyen. Tzetz. zu Lykophr. 879.

daß neben dieser malerischen Abspiegelung sinnlicher Empfindungen auch eine Alles zersetzende und auflösende Reflexion, ein überverständiges Räsonnement, sich selbst in der Lyrik sehr geltend machte. Nur daß der Dithyramb dafür weniger Raum gewährte als andere Dichtungsarten von ruhigerer Haltung. Namentlich machen wir aufmerksam auf die in der Form von Päanen ausgeführten Lobpreisungen ganz allgemeiner und abstracter Wesen, wie der Gesundheit, dergleichen in dieser Zeit Mode werden. Von einem solchen Gedichte des Likymnios haben wir mehre Verse[1]), die großentheils in den erhaltnen kleinen Päan des Ariphron auf die Gesundheit aufgenommen sind, in welchem sehr wahr, aber eben so nüchtern, dargethan wird, wie ohne Gesundheit weder Reichthum, noch Herrschaft, noch irgend ein anderes Glück vom Menschen recht genossen werden könne[2]). Lyrischer in der That in seiner Anlage, wenn auch von einem eben so abstracten Stoffe, ist der Päan, oder das Skolion, auf die Tugend von dem großen Aristoteles; die Tugend wird gleich im Anfange mit begeisterter Wärme als in jungfräulicher Schönheit prangend hingestellt, für welche zu sterben in Hellas ein beneidenswerthes Schicksal sei, und die Reihe der großen Heroen, die für sie geduldet und gestorben, schließt mit einer überraschenden, aber von Aristoteles gewiß tief empfundenen, Wendung mit dem Lobe seines edlen Gastfreundes, des Beherrschers von Atarneus Hermeias.

Eine beliebte poetische Ergötzung blieb auch in der Zeit der Attischen Literatur die Elegie, welche immer ihrer Bestimmung treu bleibt Gastmähler zu erheitern und über die convivialen Genüsse den sanften Schimmer einer poetischen

---

[1]) Sextus Empiricus adv. mathematicos, ex rec. Bekk. P. 556.

[2]) Athen. XV, p. 702, a. Boeckh Corp. Inscript. T. I. p. 477 sq. Schneidewin delectus poesis Graec. eleg. iamb. melicae p. 450.

Erhebung zu verbreiten. Daher die Fragmente der Elegie aus dieser Zeit, von Jon dem Chier, Dionysios dem Athener, dem Sophisten Euenos von Paros, Kritias von Athen, alle sehr viel vom Wein, der rechten Weise zu trinken, Tanz und Gesang beim Mahle, dem Kottabos-Spiele, das damals die Jugend mit solchem Eifer trieb, und dergleichen Dingen reden und die Freuden des Mahles mit dem rechten Maße darin zu ihrem Gegenstande machen. Sich mitten im Genusse zu sammeln und den materiellen Genuß auch geistig zu genießen und sich dabei einer höhern Würde bewußt zu bleiben, darauf geht diese Elegie hinaus. „Trinken und scherzen und gerecht gesinnt zu sein," drückt es Jon aus[1]). Wie aber vom geselligen Tische die Gedanken so leicht auf den gesammten geselligen Zustand und die politische Lage hinausschweifen, die dem sorglosen Genusse ein sicheres Fundament gewährt: so hat auch die Elegie immer noch einen politischen Zug, und Staatsmänner theilten gern ihre Gedanken über das, was Griechenland und den einzelnen Republiken fromme, in dieser Form mit. So wird es mit den Elegieen des Dionysios gewesen sein, der ein nicht unbedeutender Staatsmann in Perikles Zeit war und namentlich die große Hellenische Niederlassung in Thurii von Seiten der Athener leitete; der Eherne wird er scherzweise genannt, weil er bei den Athenern, die bis dahin nur Silbergeld brauchten, zuerst auf Einführung einer kupfernen Scheidemünze angetragen haben soll. Es wäre zu wünschen, daß wir den weitern Verfolg der Elegie des Dionysios wüßten, in der es hieß: „Kommt hieher, um eine gute Botschaft zu vernehmen, schlichtet euern Becherkampf, wendet mir allen Verstand zu und vernehmet!"[2])

---

[1]) *πίνειν καὶ παίζειν καὶ τὰ δίκαια φρονεῖν*, Athen. X, p. 447, d.
[2]) Athen. XV, p. 668, e.

Deutlicher tritt die politische Tendenz in den bedeutenden Fragmenten aus den Elegieen des Kritias, Kalläschros Sohnes, hervor; er sprach es darin mit dürren Worten aus, daß er Alkibiades Zurückberufung in der Volksversammlung beantragt und den Volksbeschluß abgefaßt habe[1]). Die Vorliebe für Lakedämon, die Kritias als Athenischer Eupatride und als Freund des Sokrates eingesogen, gibt sich in den Lobpreisungen der alten Sitten zu erkennen, welche die Spartaner beim Mahle beobachteten, während in Athen die Gebräuche der weichlichen Lyder Eingang gewonnen[2]): doch haben wir kein Recht darin schon die böse und verbrecherische Gesinnung gegen das Volk von Athen vorauszusetzen, welche sich bei Kritias erst schrittweise mit jener furchtbaren Consequenz, die im Staatsleben oft einen falschen Schritt zu einem Unheil fürs ganze Leben stempelt, unter der Gewalt der Umstände entwickelt hat.

Von dieser Elegie, die in dem Kreise Attischer Bildung geübt wurde, unterscheidet sich wesentlich die Elegie des Antimachos von Kolophon, welche wir die wiedererweckte Liebesklage des Mimnermos nennen können. Antimachos, der nach Olymp. 94, 404 v. Chr., blühte, ist überhaupt ein Wiedererwecker alter Poesie, ein Geist, der von dem Strome der neuen Zeitbildung sich entfernt haltend seinen einsamen Studien nachhing und eben deswegen in seiner Zeit wenig Anklang fand, wie nach einer bekannten Geschichte bei der Vorlesung seiner Thebais alle seine Zuhörer sich entfernten, mit Ausnahme des einzigen Platon. Sein elegisches Gedicht hieß Lyde und war dem Andenken eines Lydischen Mädchens gewidmet, das Antimachos geliebt und frühzeitig verloren hatt[3]). Das ganze Werk war also eine Klage um ihren Verlust, die ohne Zweifel durch die sehnsüchtige und Alles sich

[1]) Plutarch Alkib. 33. [2]) Athen X, p. 432, d.

[3]) Nach der Hauptstelle des Hermesianax.

wieder vergegenwärtigende Erinnerung des Dichters Leben und Wärme erhielt. Freilich wissen wir, daß Antimachos auch sehr viel mythischen Stoff zur Ausschmückung seines Gedichts brauchte, aber wenn er etwa bloß den allgemeinen Gedanken, daß seine Liebe ihm Leiden gebracht, durch Beispiele ähnlicher Schicksale aus der Mythologie ausgeschmückt hätte, hätte sein Gedicht auf keinen Fall den Ruhm verdient, den es im Alterthume genossen.

Hier nehmen wir auch wieder den Faden der Geschichte der epischen Poesie auf, den wir oben (Cap. 9) bei Pisander haben fallen lassen. Die epische Poesie schlummerte indeß nicht, sondern fand in Panyasis von Halikarnaß, dem Oheim des Herodot (blühend um Ol. 78, 468[1]), in Chörilos von Samos, Lysanders Zeitgenossen (um Ol. 94, 404), in dem erwähnten Antimachos von Kolophon, dessen Jugend in Chörilos Alter fällt[2]), ihre Organe, die indessen im Ganzen bei dem damaligen Publicum eben so viel Gleichgiltigkeit erfuhren, wie die Homerische Poesie allgemeine Aufmerksamkeit und Bewunderung genossen hatte. Erst die Alexandrinischen Literatur-Studien zogen sie hervor und stellten den Panyasis und Antimachos neben Peisandros in die Reihe der ersten Epopöen-Dichter. Wir haben eben deswegen auch von diesen Dichtern verhältnißmäßig wenig Fragmente, die meist nur um gelehrter Notizen Willen angeführt werden: Charakteristisches, was von der ganzen Art und Kunst dieser Dichter eine Vorstellung geben könnte, hat sich wenig erhalten.

---

[1]) Dies Datum gibt Suidas; später, etwa um Olymp. 82, trifft Panyasis Ermordung durch den Halikarnassischen Tyrannen Lygdamis, denselben, den hernach Herodot vertrieb.

[2]) Als Lysander als Ueberwinder von Athen in Samos war, war Chörilos bei ihm, und in den musischen Spielen, die Lysander hier veranstaltete, wurde der noch junge Antimachos von Nikeratos aus Heraklea überwunden. Plutarch Lysander 18.

Panyasis hat in seiner Heraklee einen großen Reichthum von Mythen umspannt und die Abenteuer des Helden in entfernteren Weltgegenden, die ein gewisses romantisches Colorit tragen, mit Vorliebe ausgeführt. Die Beschreibung der eigentlichen Heroenthaten, der athletischen Stärke und unbezwinglichen Mannhaftigkeit des Helden scheint durch den Reiz von Schilderungen ganz anderer Art gehoben oder gemildert worden zu sein, wie Panyasis ein Gastmahl, an dem Herakles Theil nahm, durch anmuthige Reden der wackern Zecher belebte und die Dienstbarkeit des Helden bei der Omphale, durch welche Herakles nach Lydien kam, erzählte und ohne Zweifel mit warmen Farben ausmalte[1])*.

Panyasis hatte auch die älteste Geschichte der Jonier in Kleinasien, ihre Wanderung und Niederlassung unter Neleus und andern Kodriden, zum Gegenstande eines großen epischen Gedichts gemacht, das Jonika hieß.

Chörilos der Samier faßte den großen Plan, das größte oder wenigstens erfreulichste Ereigniß der wirklichen Geschichte der Griechen, den Krieg des Perserkönigs Xerxes gegen Griechenland, durch ein Epos zu verherrlichen. Wir können diese Wahl nicht tadeln, auch wenn wir das historische Epos im eigentlichen Sinne für ein mißgeschaffenes Product halten. Aber der Persische Krieg war in den Hauptzügen eine Begebenheit von solcher Einfachheit und Großartigkeit — der Despot des Orients die Heerden seiner willenlosen Völker gegen die im Ueberflusse der freien Willensthätigkeit bedrängten Republiken von Hellas heranführend — und dabei in dem untergeordneten Detail durch die vielzüngige Sage der Griechen doch schon in so viel Duft und Dämmerung gehüllt, daß er gewiß einer wahrhaft poetischen Behandlung

[1])* S. Panyasidis Halic. Heracleadis fragm. ed. P. Tzschirner. Vratisl. 1842.

Raum gab; wenn Aristoteles mit Grund behauptet, die Poesie sei philosophischer als die Geschichte, weil sie mehr allgemeine Wahrheit enthält: so muß man gestehen, daß Begebenheiten wie der Persische Krieg sich ganz auf die Seite der Poesie, oder einer von Natur poetischen Geschichte, stellen. Ob aber Chörilos diese Begebenheit in ihrer vollen Größe auffaßte und von ihrer sinnlichen und geistigen Seite mit gleicher Lebendigkeit durchdrang, darüber können wir nicht mehr urtheilen, da die wenigen Bruchstücke sich nur auf Einzelheiten und meist auf Nebensachen beziehen[1]. Daß Chörilos in den ersten Versen seines Gedichts sich beklagte, daß das ganze Feld der epischen Poesie schon vertheilt und ihm kein Preis übrig gelassen sei, ist eine üble Vorbedeutung: nicht darin mußte sein Motiv liegen, wenn er die größte That der Hellenen zu schildern unternahm. Aber allerdings scheint das Streben neu zu sein auf sein Werk im Ganzen und im Einzelnen sehr stark eingewirkt zu haben; Aristoteles tadelt seine Gleichnisse als weit hergeholt und dunkel[2], und auch in den Bruchstücken ist einigemal ein gesuchter und spielender Ton mit Recht getadelt worden[3].

Antimachos Thebais war sehr umfassend und weitläuftig angelegt; in der Ausführung des Details war sehr viel mythische Gelehrsamkeit, im Ausdrucke Studium und Sorgfalt: aber es fehlte dem Ganzen, nach dem Urtheile der alten Kunstrichter, ein innerer Zusammenhang, der den Hörer fesselte, und jener Hauch der Anmuth, den kein mühsamer Fleiß

---

[1]) Gewiß haben die Athener dem Chörilos nicht jeden Vers mit einem goldnen Stater belohnt, wie man aus Suidas geschlossen: es ist ja klar genug, daß dies eine Verwechselung mit dem spätern Chörilos ist, den Alexander so fürstlich belohnt haben soll. Horaz Ep. II, 1, 233.

[2]) Arist. Topik VIII, 1.

[3]) A. F. Naeke: Choerili Samii quae supersunt. Lips. 1817.

seinen Arbeiten verschaffen kann[1]). Hadrian blieb daher gewiß seiner Vorliebe für alles Affectirte, Gesuchte und Prunkende ganz treu, wenn er den Antimachos über den Homer setzte und seinen Stil bei einer eignen Arbeit im epischen Genre nachzuahmen suchte[2]).

Einunddreißigstes Capitel.

Die Athenische Staatsberedsamkeit vor der Einwirkung der Rhetorik.

Indem wir die Poesie sowohl in der spätern Tragödie wie in der Komödie allmählich immer mehr zur Prosa herasinken sahen: wurden wir dadurch schon auf die Prosa als die mächtigere Potenz in der damaligen Literatur hingewiesen und um so begieriger gemacht nun die Richtung, den Gang, die Entwickelungsgesetze dieses Gebiets zu untersuchen.

Die Entwickelung der Prosa gehört fast ganz dieser Periode zwischen den Perserkriegen und Alexander dem Großen an, da Alles, was von Versuchen in Prosa vorherging, theils sich noch zu wenig von der ganz gewöhnlichen Mittheilungsweise des gewöhnlichen Lebens unterschied, um eine eigentliche Schriftsprache zu bilden, theils — wenn es sich davon unterschied, — seinen Reiz und Glanz nicht sich selbst, sondern der Nachbildung von Ausdrucksweisen und Compositionsformen

[1]) S. Antimachi Colophonii reliquiae ed. Schellenberg. p. 38 sqq. *Animadvers. in Antim. Col. fragm. scr. H. G. Stoll. Gotting. 1840 und desselben Ausg. der Fragm. Dillenburg 1845.

[2]) Spartian. im Leben des Hadrian c. 15. Den Titel der Schrift des Hadrian hat man jetzt als Catachenae erkannt (*s. Bergk de Antimachi et Hadriani Catachenis, Zeitschr. f. Alterthumsw. 1835, Nr. 37); das Gedicht mag mit Valerius Cato's Dirae einige Aehnlichkeit gehabt haben.

der Poesie verdankte, die in ihrer Ausbildung der Prosa um so viele Jahrhunderte vorangeschritten war.

Indem wir nun diese neue Form geistiger Productionen in der eigenthümlichen Entwickelung, die sie bei den Hellenen erhielt, erkennen wollen, wird es rathsam sein das Ganze der Prosa nicht gleich nach den Gegenständen, die in dieser Form behandelt werden, in Gattungen zu zerfällen, sondern möglichst als ein Ganzes zusammenzuhalten, wie ja auch die Prosa als kunstreiche Ausbildung der Rede des gemeinen Lebens, deren Object die Wirklichkeit und deren Agenz der menschliche Verstand ist, überall in den wesentlichsten Beziehungen Eins und Dasselbe ist.

Vergleichen wir zuerst die Prosa im Ganzen mit der Poesie, so müssen wir gestehn, daß beide als Schwestern neben einander stehen, so daß man beide, davon abgesehn, daß sie durch articulirte Laute sich vernehmen lassen und durch Schrift fixirt werden, nicht einmal unter einen allgemeinern Begriff bringen kann; auch treten sie, wenn man das geistige Leben der Menschheit im geselligen Verkehr, der Kunst, der Wissenschaft betrachtet, an ganz verschiedenen Stellen hervor.

Die Poesie ist ihrem ganzen Wesen nach Kunst, schöne Kunst. Sie ist aber dazu da geistige Bewegungen, welche die Seele mit Macht erfüllen, auszudrücken, darzustellen, das, was im Innern treibt und drängt, dem Geiste zur Anschauung, zur vollständigen Betrachtung zu bringen. Sie hat keinen Zweck im äußern Leben, etwa den Willen andrer Menschen zu bestimmen, diese oder jene Thätigkeit zu veranlassen; sie steht als Poesie über der Bedürftigkeit des ganzen irdischen Lebens. Der Geist erscheint in ihr frei und schöpferisch; wenn er auch seine Nahrung aus der Erfahrungswelt zieht, gestaltet er diese doch nach seinen eigenen Gesetzen und Forderungen, nicht nach denen der Wirklichkeit. Die Poesie

ist mit gutem Grunde in sehr verschiedenen Ausdrücken eine Tochter des Himmels genannt worden; und die Griechen haben nur die poetische Begeisterung, nicht die Prosa, als ein Erzeugniß der Olympischen Musen angesehn.

Die Prosa ist nicht von Ursprung an eine Kunst, so wenig wie die Gründung und Einrichtung eines Gebäudes zum Schutz gegen Wind und Wetter eine Kunst im eigentlichen Sinne ist; sie ist der natürliche Gebrauch der articulirten und Begriffe fixirenden Rede für bestimmte Zwecke. Diese Zwecke liegen immer in den Verhältnissen der Menschen zur Wirklichkeit; zunächst in dem Bestreben die Wirklichkeit, die äußere Umgebung des Menschen, den geselligen Zustand, so zu gestalten und einzurichten, wie es den Interessen der Einzelnen oder des Ganzen angemessen ist; dann auch in dem Wunsche diejenigen Kenntnisse des Wirklichen zu gewinnen und zu verbreiten, welche dem Menschen unentbehrlich sind, um die Welt der Wirklichkeit sich unterwerfen zu können, worin erst allmählich ein uneigennütziger Wissenstrieb, das Streben nach Erkenntniß um der Erkenntniß Willen, sich Bahn bricht und immer mehr Raum gewinnt.

In allen diesen Beziehungen ist die Prosa noch keine Kunst, aber sie wird zur Kunst, gerade so, wie es die Errichtung von Gebäuden wird, wenn neben dem Zwecke des Schutzes gegen Wind und Wetter, gegen Einbruch und Diebstahl, das Bestreben hinzutritt dem Gebäude einen bestimmten Charakter zu geben, eigenthümliche Empfindungen und Stimmungen durch seine Formen auszudrücken und anzuregen, kurz ein geistiges Leben unmittelbar durch den Anblick darzustellen. So schafft sich ein Volk, das überhaupt zur Kunst Beruf und Anlage hat, aus allen Gegenständen, die es zur Erreichung bestimmter Zwecke, zur Befriedigung leiblicher Bedürfnisse, hervorbringt, Mittel zum Ausdrucke von Gemüth

und Geist; seine Gefäße, die Geräthe für den alltäglichsten Gebrauch, drücken in ihren Formen und Zierrathen den Geist des Volkes, wenn auch nur in dunkler und unzulänglicher Weise, doch auf eine solche Weise aus, daß eine solche Umgebung wieder im Stande ist auf den Geist selbst mit einer geheimen Gewalt zurückzuwirken.

Diese Triebe und Bedürfnisse des Geistes, die gerade im Griechischen Volke so mächtig waren, sind es, die von dem Zeitalter des Perikles an die Kunst der Prosa hervorgebracht haben, indem sie Redner, Geschichtschreiber und Philosophen darauf führten die Gedanken, welche sie mitzutheilen hatten und welche theils auf praktische Wirksamkeit theils auf theoretische Belehrung hinausgingen, in einer Totalidee, einer großen Anschauung des Geistes zusammenzudrängen und in inniger Harmonie mit diesen die Redeformen zu gestalten, so daß diese Redeformen — um ein Bild zu brauchen — die Operation des Denkens wie eine leise Musik begleiteten und auf das Gemüth einen Gesammteindruck hervorbrachten, der mit den praktischen oder theoretischen Zwecken des Werkes in eben solchem Einklang stehen mußte, wie die Stimmung, in welche uns ein Werk der schönen Architektur versetzt, im Einklange stehen muß mit der Bestimmung desselben für praktische Lebenszwecke.

Das ist der Gesichtspunct, von dem aus wir die Geschichte der Attischen Prosa hauptsächlich auffassen wollen. Der Charakter dieser Werke im Ganzen, mit welchem der Stil der Formen im Einzelnen genau zusammenhängt, die davon ausgehende Wirkung auf den Geist des Lesers und der Zusammenhang, worin das Alles mit dem Zustande der Nation, der Energie und Spannkraft des Geistes, dem Verhältniß der Vernunft zu den Leidenschaften steht — sollen besonders durch diese Auffassung deutlich werden. Aber es ist von selbst klar,

daß Alles dies nicht möglich ist, ohne zugleich auf den Inhalt, die Gegenstände, die praktischen und theoretischen Zwecke der prosaischen Redewerke einzugehen.

Wir können in der ganzen Geschichte der Attischen Prosa von den Zeiten des Perikles bis auf Alexander drei Epochen unterscheiden, von denen die erste vorläufig durch Perikles selbst, Antiphon, Thukydides, die zweite durch Lysias, Isokrates, Platon, die dritte durch Demosthenes, Aeschines, Demades bezeichnet werden mag. Warum wir gerade diese Namen nennen, wird der Verfolg deutlich machen.

Zur Herbeiführung der ersten Epoche wirken zwei sehr verschiedene Momente zusammen, auf der einen Seite die Attische Staatsweisheit, auf der andern die Sicilische Sophistik. Beide wollen wir zunächst ins Auge fassen.

Seit Solon die Demokratie von Athen gegründet, hatte sich bei den ausgezeichnetsten Staatsmännern ein bestimmtes Bewußtsein gebildet über die Bestimmung Athens, gegründet auf eindringendes Nachdenken über die äußere Lage, die innern Hilfsmittel Attika's und den Charakter und die Anlage seiner Bewohner. Ausbildung der Volksherrschaft, Industrie und Handel, endlich die Herrschaft zur See waren die Hauptstücke, die diesen Staatsmännern in Athens Bestimmung zu liegen schienen. Gewisse Einsichten pflanzten sich von Solon durch eine Kette von Staatsmännern[1]) auf Themistokles und Perikles fort und wurden immer weiter entwickelt und ausgedehnt; und wenn eine entgegenstehende Partei von Politikern, wie Aristeides und Kimon, diese Entwickelung zu hemmen suchten:

[*]) Von dieser spricht Plutarch Themist. 2. Themistokles schloß sich als Jüngling an Mnesiphilos an (denselben, der bei Herodot VIII, 57 so bedeutend auftritt), der die damals sogenannte σοφία, welche Plutarch als politische Tüchtigkeit und praktischen Verstand definirt, als ein von Solon fortgepflanztes Studium pflegte.

so waren es doch nicht eigentlich die bezeichneten Hauptpuncte, über die sie mit ihren Gegnern im Streit waren; sie wollten im Grunde nur die allzurasch um sich greifende Bewegung, wie die lodernde Flamme einer Kerze, mäßigen, um ihr ein längeres Leben zu erhalten.

Dies tiefe Nachdenken und helle Bewußtsein dessen, was Athen Noth thue[1]), gab den Reden von Männern, wie Themistokles und Perikles, eine Kraft und innere Gediegenheit, die auf das Athenische Volk einen viel tiefern Eindruck machte, als ein einzelner nützlicher Vorschlag oder Rath es konnte. Zum Volke war in Griechenland seit alten Zeiten geredet worden, schon lange vor der Zeit, ehe die Volksversammlungen sich der Regierung im demokratischen Sinne bemeistert hatten; die Könige der Vorzeit hatten bald mit jener natürlichen Redefülle, die Homer dem Odysseus zuschreibt, bald mit kurzen, bündigen Ausdrücken, wie Menelaos, zum Volke gesprochen; Hesiod theilt den Königen eine eigne Muse zu, die Kalliope, durch deren Kraft sie vor dem Volke und im Gericht überzeugend und gewinnend zu reden vermögen; mit der weitern Entwickelung der republicanischen Verfassungen nach dem Zeitalter des Homer und Hesiod hatten in den vielen unabhängigen Städten Griechenlands zahllose Beamtete und Volksführer zu den Volksversammlungen wie zu den Volksräthen oder Ausschüssen geredet, und gewiß auch manch tüchtiges Wort geredet: aber alle diese Reden lebten nicht länger als die einzelne Angelegenheit, die sie hervorrief; sie verhallten in die Lüfte, ohne einen andern Eindruck zu hinterlassen als eine Rede des gemeinen Lebens, und man dachte in dieser ganzen Zeit nicht daran — so muß man glauben — daß die Be-

[1]) τοῦ δέοντος, ein Ausdruck, der in Athen in Perikles Zeit sehr gebräuchlich war und das bezeichnet, was die gegenwärtige Lage des Staats gerade zu erfordern schien.

redsamkeit über den einzelnen Vorfall hinaus wirken und auf das Volk in seinem ganzen Thun und Treiben einen herrschenden Einfluß gewinnen könne. Auch die geistvollen, lebendigen Ionier waren in den Zeiten ihrer Geistesblüthe offenbar mehr in der Rede der Unterhaltung und wie sie sich für Erzählungen im geselligen Kreise eignet ausgezeichnet, als in der mächtigeren Rede in Volksversammlungen: wenigstens flicht Herodot, der sich ja in seiner Geschichtschreibung an die Ionier anschließt, sehr gern Gespräche, auch Reden in einem kleineren Kreise, aber keine Volksreden oder Demegorieen, in seine Erzählung ein und unterscheidet sich schon dadurch wesentlich von Thucydides. Das Alterthum stimmt darin überein, daß nur Athen der Boden der Beredsamkeit war[1]), und wie nur die Werke Athenischer Redner durch die Literatur aufbewahrt worden sind, so war auch sicher schon die nicht für schriftliche Aufzeichnung bestimmte, illiterate Beredsamkeit, aus welcher sich die literarisch berühmte erst hernach entwickelt hat, in Athen in einem weit höhern Maße einheimisch, als in dem ganzen übrigen Griechenland.

Bei Themistokles, der mit eben so viel Schärfe als Kühnheit des Geistes in den gefahrvollsten und schwierigsten Zeitläuften die festen Fundamente zu Athens Größe legte, tritt die Beredsamkeit als solche noch nicht so hervor, wie die Klugheit seiner Entwürfe und die Energie in der Ausführung; jedoch wird allgemein von ihm gesagt, daß er vollkommen im Stande gewesen sei seine Gedanken auszusprechen und durch die Rede zu empfehlen[2]). Eine weit wichtigere Stelle dagegen hatte die Beredsamkeit in Perikles Reden. Die Macht und Herrschaft Athens, wenn auch immer von Neuem bestritten

[1]) Studium eloquentiae proprium Athenarum, Cicer. Brut. 13.

[2]) *Ἱκανώτατος εἰπεῖν καὶ γνῶναι καὶ πρᾶξαι* heißt es — um nicht mehr anzuführen — bei Lysias Epitaph. 42.

und angegriffen, war damals doch schon zu einer gewissen Festigkeit des Bestandes gelangt; es war die Zeit das Gewonnene zu überschauen und der Grundsätze sich bewußt zu werden, nach denen es erhalten und auch noch erweitert werden konnte; endlich fragte es sich, wozu diese mit so großen Anstrengungen errungene Macht über die Insel- und Küstengriechen, diese in solcher Fülle zuströmenden Goldmittel Athen dienen sollten. Aus Perikles ganzer politischer Laufbahn geht hervor, daß er wirklich seinem Volke die Fähigkeit der Selbstregierung theils zutraute theils anzueignen hoffte, daß er es nicht als einen Spielball ansah, den ein ehrgeiziger Demagog dem andern zuwerfen sollte; indem er Alles stärkte, was die Theilnahme des gemeinen Mannes an dem Gemeinwesen beförderte, begünstigte er zugleich Alles, was Bildung und Kenntnisse verbreiten konnte, und gab dem Geiste des Volkes durch den erstaunenden Aufwand für die Werke der Bau- und Bild-Kunst eine entschiedene Richtung nach dem Schönen und Großen in jeder Hinsicht. Und so war Perikles Auftreten auf der Rednerbühne (das er mit Absicht für wichtige Anlässe aufsparte [1])) gewiß nicht bloß auf einzelne durchzusetzende Beschlüsse abgesehn, sondern zugleich darauf berechnet in die ganze Politik von Athen, in die Ansichten der Athener über ihre äußere Lage und die Aufgabe ihrer ganzen Existenz einen edlen und großen Geist zu bringen, der nach den Absichten dieses wahren Volksfreundes ihn noch lange überleben sollte. Ganz so nimmt Thucydides — den wir in vielfacher Hinsicht als einen würdigen Zögling der Perikleischen Schule aufzufassen haben — die Absichten und den Geist der Perikleischen Beredsamkeit, indem er den Perikles dreimal, und jedesmal in sehr umfassender und bedeutender Weise, redend einführt. Die be-

[1]) Plutarch. Perikles 7.

wunderswürdige Trias von Reden, die Thucydides dem Perikles in den Mund legt, bildet für sich ein herrliches Ganzes, das sich auf die schönste Weise abrundet. Die erste Rede[1]) beweist die Nothwendigkeit des Krieges mit dem Peloponnes und die Wahrscheinlichkeit des guten Erfolgs; die zweite[2]) — nach den ersten glücklichen Erfolgen im Kriege — enthält in der Form einer Leichenrede die erhebendste Befestigung der Athener in ihrer ganzen Handlungs- und Lebensweise, halb Apologie, halb Lobrede auf Athen, voll Wahrheitsgefühl, edlem Selbstbewußtsein und Mäßigung; die dritte[3]) — nach den Leiden, die Athen mehr durch die Seuche als den Krieg erlitten, die indeß das Volk in Athen doch in seinen Entschlüssen wankend machten — bietet der Bürgerschaft der Athener den einer männlichen Seele würdigsten Trost dar, daß bis jetzt nur das unberechenbare Schicksal, nicht aber ihre eigene Berechnung und Ueberlegung, sie getäuscht habe und daß diese sie auch in Zukunft nicht täuschen werde, wenn sie sich nicht durch unvorhergesehne Zufälle irre machen ließen[4]).

Von Perikles ist keine Rede durch die Schrift bewahrt worden. Es kann Verwunderung erregen, daß man Werke des Geistes nicht zu fixiren und für die Mit- und Nachwelt zu erhalten suchte, die Jederman für höchst vortrefflich hielt, ja die man sich in gewisser Hinsicht schon als das Höchste von Beredsamkeit denken muß[5]). Man kann sich dies eben nur da-

---

1) Thucyd. I, 140—144.

2) Thuc. II, 35—46. 3) Thuc. II, 60—64.

4) Eine Rede des Perikles, in welcher er eine Uebersicht über Athens Streitmacht und Hilfsquellen gab, wird von Thucyd. II, 13 nur in indirecter Rede, auszugsweise, mitgetheilt: eben weil sie nicht diese Gelegenheit zur Entwickelung allgemeiner leitender Gedanken gibt.

5) Platon, der dem Perikles sonst nicht eben gewogen ist, hält ihn doch für den τελεώτατος εἰς τὴν ῥητορικήν und sucht die Quelle in seiner Bekanntschaft mit Anaxagoras Speculationen, Phaedr. p. 270.

durch erklären, daß man noch gar nicht daran dachte, daß eine Rede einen andern Werth haben könne, als die Erreichung eines bestimmten praktischen Zweckes: man war nicht darauf verfallen Reden mit Werken der Poesie in eine Classe zu setzen und, abgesehen von dem Inhalte, um der Vortrefflichkeit der Behandlung, der Schönheit der Form Willen aufzubewahren. Nur einzelne besonders körnige Ausdrücke erhielten sich in bestimmter Erinnerung; doch wirkt ein allgemeiner Eindruck von der Großartigkeit und Gedankenfülle jener Reden noch lange fort. Theils dieser langdauernde Eindruck, von dem uns noch späte Schriftsteller berichten, theils der Zusammenhang, in dem Perikles mit den andern ältern Attischen Rednern so wie mit Thucydides steht, setzen uns in den Stand uns eine ziemlich deutliche und nicht aus der Luft gegriffene Vorstellung von Perikles Redeweise zu machen.

Fürs Erste charakterisirt die Redekunst des Perikles und derer, die sich zunächst an ihn anschlossen, eine außerordentliche Fülle und Schärfe der Gedanken. Der reflectirende Verstand, der noch nicht durch die lange Gewohnheit der allgemeinen Abstraction abgenutzt und in trivialen Räsonnements erschlafft war, greift mit frischer Kraft die Welt der menschlichen Erscheinungen an und, wie ihm eine reiche Erfahrung und feine Beobachtung entgegenkommt, wirft er seinerseits auf jeden Gegenstand das Licht scharfgefaßter genereller Begriffe. Cicero charakterisirt den Perikles, Alkibiades und Thucydides (indem er auch diesen mit Recht in der Reihe der Redner mit aufführt) durch „Gedankenschärfe, Feinheit und Gedrängtheit[1]).

Cicero nennt ihn im Brutus 12. oratorem prope perfectum, wohl um etwas für die folgenden Redner übrig zu behalten.

[1]) Er sagt subtiles, acuti, breves, wovon subtiles auf genaue Unterscheidung der Begriffe und scharfe Ausprägung jedes Gedankens überhaupt geht.

und einen größern Reichthum an Gedanken als Worten," er unterscheidet von ihnen die etwas jüngere Generation des Kritias, Theramenes und Lysias, die auch noch von Perikles Saft und Blut erfüllt gewesen wären[1]), aber ihre Gedanken schon weiter ausgesponnen hätten[2]).

Näher erfahren wir von Perikles Gedanken, daß in ihnen immer ein hoher Standpunct der Betrachtung der menschlichen Dinge hindurchleuchtete. Die Majestät, welche Perikles als Redner auszeichnete und ihm den Namen des Olympischen erwarb, beruhte besonders auf der Fähigkeit und Uebung seines Geistes alle einzelnen Vorfälle auf allgemeine Principien, durchgreifende Ideen zu beziehen und diese Principe und Ideen selbst aus einer edlen und großartigen Vorstellung über die Bestimmung des Menschengeschlechts zu schöpfen. Darum sagt Platon von Perikles, daß er zu seiner geistigen Gewandtheit eine Erhabenheit des Geistes sich erworben, die überall auf bestimmte Zwecke hinausarbeitete[3]). Darum hafteten auch seine Gedanken so tief in der Brust der Hörer; sie blieben — nach dem schönen Bilde des Eupolis — wie der Stachel der Biene tief in den Gemüthern zurück.

---

[1]) Retinebant illum Periclis succum.

[2]) So de oratore II, 22. Etwas anders classificirt Cicero die alten Redner im Brutus 7. Hier stellt er den Alkibiades mit Kritias und Theramenes zusammen und meint ihre Beredsamkeit könne man aus Thucydides kennen lernen; er nennt sie grandes verbis, crebri sententiis, compressione rerum breves et ob eam causam interdum subobscuri. Den Kritias schildern Philostratos Sophist. I, 16; besser Hermogenes περὶ ἰδεῶν (in Walz Rhetor. Graeci T. III, p. 388); man sieht daraus, daß er in seinem Stile zwischen Antiphon und Lysias in der Mitte stand.

[3]) Platon Phaedr. p. 270: τὸ ὑψηλόνουν τοῦτο καὶ πάντῃ τελεσιουργὸν . . . ὃ Περικλῆς πρὸς τῷ εὐφυὴς εἶναι ἐκτήσατο. Das τελεσιουργόν bedeutet, nach dem Zusammenhange, das Hinausarbeiten auf ein bestimmtes großes Ziel.

Das Treffende und für den bestimmten Fall Geeignete und zugleich Große und Idealische in Perikles Gedanken war es also, worauf der Eindruck seiner Rede beruhte, und zwar, wie wir hinzufügen können, dies allein. Perikles Beredsamkeit ging ganz darauf aus Ueberzeugung zu bewirken und dem Geiste seines Volkes eine feste, dauernde Richtung zu geben: jedes Bestreben dagegen durch Aufregung der Affecte und Leidenschaften eine augenblickliche lebhafte Wirkung, wie einen Rausch des Geistes, hervorzubringen, war ihm völlig fremd. Wir müssen nach der ganzen Entwickelung der Attischen Beredsamkeit urtheilen, daß in Perikles Reden auch nicht das Geringste von den Mitteln zu finden sein konnte, durch welche die spätere Redekunst heftigere und unregelmäßigere Gemüthsbewegungen hervorzubringen wußte. Wie uns die äußere Haltung des Perikles auf der Rednerbühne beschrieben wird als ein sehr ruhiges, die Gesichtszüge kaum merklich veränderndes Mienenspiel, eine sehr gehaltene und würdevolle Bewegung, die Gewänder bei keiner Art rednerischer Gesticulation sich verwirrend, der Ton der Stimme stets in gleicher Stärke und Höhe getragen[1]): gerade so muß man sich auch die Stimmung und Verfassung des Gemüthes denken, die er selbst ausdrückte und bei Andern anregte. Am Weitesten war Perikles von aller Sucht entfernt das Volk durch etwas Anderes zu ergötzen, als durch die Erkenntniß, was ihm Heil bringe. Niemals ließ sich Perikles zu irgend einer Schmeichelei gegen das Volk herab. Eine so große Idee er auch von den Anlagen und der Bestimmung des Athenischen Volkes hatte, so scheute er sich nicht im einzelnen Falle dem Volke auch die bittere Wahrheit zu sagen. Aber auch das erschien, nach Cicero, am Perikles als Volksfreundlichkeit und machte einen

---

[1]) Plutarch. Perikl. 5.

gewinnenden Eindruck, wenn er gegen den Willen des Volkes sprach[1]). Auch in Lagen, in welchen er persönlich bedroht war, erwartete er sein eignes Heil nur von der Ueberzeugung des Volkes und die Ueberzeugung nur von der energischen und klaren Darlegung der Wahrheit: Nichts von momentanen Rührungen und Aufwallungen[2]). Eben so wenig bemühte er sich jemals das Volk zu erheitern und zu unterhalten; wie Perikles nie auf der Rednerbühne sein Gesicht zum Lachen verzog[3]), so war seiner Würde überhaupt nichts von geselligem Frohsinn beigemischt[4]); ein erhabner Ernst beherrschte seine ganze öffentliche Erscheinung.

Auch von dem sprachlichen Ausdrucke der Perikleischen Beredsamkeit kann man sich nach einzelnen Ueberlieferungen und dem Charakter der Zeit eine Vorstellung bilden. Perikles bediente sich der Rede des gemeinen Lebens, des Attischen Dialekts, wie er gäng und gäbe war (selbst mehr als Thucydides)[5]): aber er wußte den Worten durch die Genauigkeit und Sorgfalt im Gebrauch eine Schärfe und Prägnanz zu geben, worauf das Körnige seiner Rede zum Theil beruhte. Wiewohl seine Rede die des Verstandes, nicht der Phantasie, war: so verstand er es doch sehr seinen Gedanken die sinnliche An-

[1]) Cicero de Orat. III, 34.

[2]) Wie sehr sich darin der Charakter der Griechischen Beredsamkeit geändert, sieht man sehr deutlich daraus, daß Dionys. von Halikarnaß es ganz unglaublich findet, daß Perikles in der dritten Rede bei Thucydides so ruhig und würdevoll gesprochen, als der Historiker ihn, in ächt Perikleischem Geiste, sprechen läßt. „Wo dieselben Ankläger und Richter zugleich sind, da bedarf es zuerst vieler tausend Thränen und Klagen, um mit Wohlwollen angehört zu werden.“ Dionys. de Thucydide iudicium c. 45. p. 927. Der Rhetor der Augustischen Zeit verwechselt offenbar den Geist der verschiedensten Zeiten.

[3]) Plutarch Perikl. 5.: προσώπου σύστασις ἄθρυπτος εἰς γέλωτα.

[4]) Summa auctoritas sine omni hilaritate, Cic. de Offic. I, 30.

[5]) Wie aus dem Cap. 27 gegen Ende angeführten Factum erhellt.

schaulichkeit und Eindringlichkeit zu verschaffen, welche treffende Bilder und Vergleichungen gewähren, und der unentwickelte Zustand der Prosa brachte es von selbst mit sich, daß er dabei auch poetische Redeweisen brauchte. Gerade solche bildliche Ausdrücke und Apophthegmen haben sich aus Perikles Rede — besonders durch Aristoteles — nicht wenige erhalten. Wie wenn er von den Samiern sagte, daß sie den kleinen Kindern glichen, die den Brei nähmen, aber dabei schrieen, und bei der Bestattung einer Anzahl junger Leute, die im Kriege gefallen, das schöne Bild brauchte, daß dem Jahre sein Frühling genommen sei[1].

Zweiunddreißigstes Capitel.

Die Sophistische Redekunst.

Der Impuls zu einer weitern Fortbildung der Rede geht zunächst von den Sophisten aus, die überhaupt einen solchen Einfluß auf die Griechische Geistes-Cultur geübt haben, wie nicht leicht außer den ältern Dichtern eine andre Classe von Menschen.

Die Sophisten waren, wie ihr Name es bezeichnet, Leute, die von der Weisheit Profession machten und Jeden, der sich ihnen dazu anvertrauen wollte, weise zu machen versprachen. Sie waren, wie ihnen die Sokratiker oft vorwarfen, die ersten, welche die Weisheit um Geld verkauften, indem sie sich sowohl für einzelne Vorträge (ἐπιδείξεις) von jedem Zuhörer ein Ein-

[1]) Aristoteles Rhetor. I, 7. III, 4. 10.

trittsgeld bezahlen ließen[1]), als auch für bestimmte bedeutende Summen Jünglinge ganz in ihre Lehre aufnahmen und nicht eher entließen, als bis sie sophistisch durchgebildet waren. Die Lernbegierde war damals in Griechenland so groß[2]), daß ihnen nicht bloß in Athen, sondern auch bei den Oligarchen von Thessalien Zuhörer und Zöglinge in Menge zuströmten, daß die Erscheinung eines der großen Sophisten, wie Gorgias, Protagoras, Hippias, in einer Stadt wie ein Fest gefeiert wurde, daß diese Männer Reichthümer erwarben, wie sie Kunst und Wissenschaft bei den Griechen nicht leicht wieder erworben haben.

Außer dieser äußern Profession ist aber auch der eigentliche Inhalt und Kern der Lehre den Sophisten, wenn auch mit größeren oder kleineren Modificationen, doch im Ganzen gemeinsam. Faßt man diesen von Seiten der Philosophie, so besteht er in einem Verzichten auf wahre Erkenntniß. Die Philosophie hatte damals das erste Stadium ihrer Lebensbahn durchlaufen; sie hatte mit kühnem Muthe die höchsten Fragen der Speculation zu beantworten gestrebt, und die verschiedensten Antworten hatten Ueberzeugung hervorgebracht und Anhang gewonnen; diese Differenz mußte, wenn man auch ihres Grundes sich nicht bewußt wurde, doch durch sich selbst den Zweifel an aller Erkenntniß der innern Natur der Dinge wecken. So war nichts natürlicher, als daß nach jenem Fluge der Speculation eine Epoche der Skepsis eintrat, in welcher die Allgemeingiltigkeit jedes Wissens bezweifelt und verneint wurde. Jedes Erkennen sei subjectiv, habe nur

---

[1]) In dessen Betrage eine lächerliche Verschiedenheit Statt fand; es gab Vorträge für eine Drachme und andere, wo 50 Drachmen Eintrittsgeld bezahlt wurde.

[2]) Vergl. die Bemerkung Cap. 27.

für den bestimmten Menschen Giltigkeit, war der Sinn des berühmten Ausspruchs[1]) des **Protagoras von Abdera**, der in Perikles Zeit[2]) in Athen auftrat und lange Zeit großes Ansehn behauptete, bis durch eine Reaction gegen die um sich greifende Freidenkerei er selbst vertrieben und seine Bücher öffentlich auf dem Markte verbrannt wurden[3]). Indem er mit Heraklit eine ewige und beständige Bewegung in der Welt annahm, durch welche dem Menschen bald diese bald jene Eindrücke zugeführt würden, folgerte er, daß das Individuum nichts könne als diesen Eindrücken in ihrem Wechsel sich überlassen; was also dem bestimmten Menschen *erscheine*, sei für ihn. Nach dieser Lehre mußten über denselben Gegenstand auch entgegengesetzte Vorstellungen gleich wahr sein und es kam nur darauf an eine Ansicht mit dem gehörigen Scheine auszustatten, um sie für den Augenblick wahr zu machen. Darum gehörte es zu den Hauptleistungen des Protagoras und der Sophisten überhaupt über dieselbe Sache *für* und *wider* auf gleich überredende Weise sprechen zu können — nicht um die Wahrheit zu finden, sondern um das Nichtsein der Wahrheit darzuthun. Jedoch war es nicht Protagoras Meinung mit der absoluten Wahrheit auch die Tugend ihrer Wirklichkeit zu berauben; er reducirte sie aber auf solche Empfindungen des Subjects, die dasselbe in einen bessern Zustand brächten, insbesondere eine stärkere Thätigkeit desselben anregten. Von den Göttern sagte er gleich am Anfange des Buchs, das seine Verbannung von Athen bewirkte: „Von den Göttern

---

[1]) Ἄνθρωπος πάντων μέτρον.

[2]) Um Olymp. 84, v. Chr. 444, nach Apollodors Chronologie.

[3]) Protagoras wurde in Athen wegen Atheismus verklagt und vertrieben, durch Pythodoros, einen der Vierhundert, also Ol. 92, 1 oder 2, v. Chr. 411; wenn es unter den Vierhundert geschah, was freilich nicht ausgemacht ist.

weiß ich nicht zu erforschen, ob sie sind oder ob sie nicht sind. Denn Vieles hindert mich an dieser Forschung, die Unsicherheit der Sache und die Kürze des menschlichen Lebens."

Von einer ganz andern Gegend der Hellenischen Welt, andern Lehrern, einer ältern philosophischen Schule, ging Gorgias aus, der gebürtig aus Leontini in Sicilien Athen zuerst als Gesandter seiner Vaterstadt Ol. 88, 2, v. Chr. 427, betrat: und doch ist zwischen ihm und Protagoras eine so große Uebereinstimmung des Strebens, daß man daran deutlich sieht, welche mächtige Antriebe zu einer solchen Denkweise in der Zeit liegen mußten. Gorgias benutzte die dialektische Methode der Eleaten, aber zu einem entgegengesetzten Resultat: während jene alle Kraft ihres Denkens darauf gewandt hatten ein ewiges, einiges Sein zu erkennen, brauchte Gorgias dieselben Mittel, ja zum Theil dieselben Schlußfolgen, die Zeno und Melissos in anderm Sinne angewandt, um zu beweisen, daß Nichts sei, daß, wenn etwas sei, es nicht erkennbar sei, daß, wenn etwas sei und erkennbar sei, es nicht in Rede mitzutheilen sei. Das Resultat war wiederum, daß es überhaupt nicht das Streben des Weisen sein könne Erkenntniß zu gewinnen, sondern nur diejenigen Vorstellungen in andern Menschen zu erwecken, die ihm wünschenswerth sei zu erwecken. Und Gorgias unterschied sich hauptsächlich dadurch von den übrigen Sophisten, daß er dies mit voller Entschiedenheit aussprach; daß er nichts ankündigte und versprach, als seine Schüler zu gewaltigen Rednern zu machen, und seine Collegen auslachte, welche die Tugend zu lehren verhießen: eine Richtung, die allen Sicilischen Sophisten gemein war. Dagegen die Sophisten im Griechischen Mutterlande alle mehr auf das Materielle hinausgingen und, wenn auch kein Wissen, doch heilsame Vorstellungen und Principe der Lebensweisheit zu gewinnen trachteten, wie Hippias von Elis, der seine Vor-

träge durch die mannigfachsten Kenntnisse zu würzen suchte und als der erste Polyhistor in Griechenland angesehen werden kann[1]), und Prodikos von Keos, wohl der respectabelste unter den Sophisten, der wenn auch vielleicht keine tiefgeschöpfte, aber immer eine der Zeit dienliche Moral in angenehme Formen, wie die berühmte Allegorie — Herakles am Scheidewege — einkleidete.

Im Allgemeinen wirkten indeß unläugbar die Sophisten für den sittlichen Zustand von Griechenland, so wie für ernste Wissenschaft, verderblich. Die nationale Sittlichkeit, welche das Gute und Schlechte, wenn auch nicht immer im höchsten Sinne, doch mit redlicher Absicht und — was die Hauptsache war — mit einer gewissen instinctmäßigen Sicherheit unterschied, war schon durch die Kühnheit, mit welcher die Philosophie sich darüber emporzuschwingen suchte, erschüttert worden: aber eine Lehre, die Alles oder Nichts für wahr erklärte, mußte sie gänzlich untergraben. Und wenn Protagoras und Gorgias selbst sich scheuten Tugend und Gottesfurcht für einen leeren Wahn zu erklären, thaten das, bei zunehmender Emancipation des freien Denkens von allen hergebrachten Grundsätzen, ihre Schüler und Anhänger in vollem Maße. Im Laufe des Peloponnesischen Krieges bildete sich in Athen eine Classe der Gesellschaft aus, die auch nicht ohne Einfluß auf den Gang der Staatsangelegenheiten blieb, deren Credo kein anderes als dies war, daß der Glaube an die Götter so wie die Gerechtigkeit Erfindungen alter Volksherrscher und Gesetzgeber seien,

---

[1]) Bei Plato ist öfter von seinen physikalischen und astronomischen Kenntnissen die Rede; eben so forschte er nach Genealogieen, Colonieen und „im Ganzen, aller Archäologie." Plato Hippias maj. p 285. Man hat Fragmente von ihm über politische Alterthümer, wahrscheinlich aus seiner Συναγωγή. Boeckh Praef. ad Pindari Scholia p. XXI. Auch seine Aufzeichnung der Olympioniken war ein merkwürdiges Werk.

welche diese Vorstellungen in Umlauf gesetzt, um die rohe Menge im Zaum zu halten; oder mit einer noch schlimmeren Variation: daß die Gesetze von der Menge der schwachen Menschen zu ihrem Schutze gemacht würden, die Natur aber das Recht des Stärkeren gegründet habe und der Stärkere daher sein Recht brauche, wenn er die Schwächeren seinen Lüsten so weit dienstbar mache, als er es eben vermöge. Dies sind die Lehren, die Plato im Gorgias und der Republik dem Kallikles, einem Schüler des Gorgias, und dem Thrasymachos von Chalkedon, der als Lehrer der Redekunst im Peloponnesischen Kriege blühte, in den Mund legt und die Platons eigner Oheim, der kluge und geistreiche Kritias, (der schon mehremal in dieser Geschichte erwähnt worden ist)[1]), nach sichern Zeugnissen unverholen aussprach.

Sehen wir aber von diesem Einflusse der Sophisten auf die Denkweise der Zeit ab, wenden wir uns zu der Frage, was sie zur Ausbildung der Form der Gedanken-Mittheilung thaten: so können wir nicht anders, als ihre Verdienste sehr hoch stellen. Von den Sopisten geht alle künstlerische Ausbildung der prosaischen Rede aus, die — wenn auch anfangs nicht auf dem richtigsten Wege — doch allmählich zu dem vollendeten Stile eines Platon und Demosthenes führte. Sowohl die Sophisten des eigentlichen Hellas wie die Sicilischen machten die Reden zum Gegenstande ihres Studiums, jedoch mit dem Unterschiede, daß sich die ersteren mehr die Richtigkeit, die andern die Schönheit der Rede angelegen sein ließen[2]). Protagoras forschte über grammatische Correctheit der Rede (ὀρθοέπεια), wiewohl er im praktischen Ge-

[1]) Als Tragiker — aber auch nur um solche Lehren zu verbreiten — Cap. 26; als Elegiker Cap. 30; als Redner Cap. 31.

[2]) Diesen Unterschied macht Leonhard Spengel in der nützlichen Schrift: Συναγωγὴ τεχνῶν sive Artium scriptores. Stuttg. 1828. p. 63.

brauch auch eine strömende Fülle der Rede entwickelt, der Sokrates mit seiner Dialektik bei Platon umsonst einen Zügel anzulegen sucht; und Prodikos legte sich besonders auf Untersuchungen über die Bedeutung und den genauen Gebrauch der Worte und die Unterscheidung der Synonymen; seine eignen Reden waren mit solchen Unterscheidungen überfüllt, wie die Rede, welche Plato im Protagoras dem Prodikos mit solcher Laune nachgebildet hat.

Bei Gorgias dagegen war schöne, zierliche, den Menschen gefallende und sich einschmeichelnde Rede die Hauptsache; er war von Haus aus Rhetor oder Schönredner und hatte selbst schon eine darauf abzielende Jugendbildung genossen. Bei den Sicilischen Griechen, insbesondere den Syrakusiern, die man wegen ihres aufgeweckten Geistes und natürlichen Scharfsinns am Meisten unter allen Doriern mit den Athenern vergleichen kann[1]), hatte sich früher als in Athen selbst aus den Streitigkeiten der Gerichte eine kunstmäßige Beredsamkeit zu entwickeln begonnen. Die Verhältnisse von Syrakus in der Zeit des Perserkrieges hatten viel dazu beigetragen die natürlichen Anlagen zu wecken; insbesondere der Aufschwung, den die Demokratie nach der Vertreibung des Tyrannen (Ol. 78, 3. 466 v. Chr.) nahm, und die verwickelten Händel, welche aus der Ausführung privatrechtlicher Forderungen, die seit langer Zeit durch Gewalt zurückgedrängt worden waren, erwuchsen[2]). In dieser Zeit that sich Korax, der schon bei dem Tyrannen

[1]) Siculi, acuta gens et controversa natura, Brutus 12, 46. Nunquam tam male est Siculis, quin aliquid facete et commode dicant, Verrin. IV, 43, 95.

[2]) Cum sublatis in Sicilia tyrannis res privatae longo intervallo judiciis repeterentur, sagt Cicero Brut. 12, 46. nach Aristoteles. Aus Aristoteles schöpfen auch die Schol. zu Hermogenes T. VIII, p. 196. in Reiske's Rednern. Vgl. Montfaucon Biblioth. Coislin. p. 592.

Hieron sehr viel gegolten, eben so als Volksredner, wie als Anwalt vor Gericht [1]) hervor; die viele Praxis führte ihn von selbst auf ein deutlicheres Bewußtsein der Principien seiner Kunst, und so kam ihm der Gedanke diese in einer besondern Schrift niederzulegen, die man, wie die unzähligen, die in dichter Reihe darauf folgten, τέχνη ῥητορική oder schlechtweg τέχνη nannte. So geringen Umfang diese Schrift gehabt haben mag [2]), so merkwürdig ist sie als das erste Werk der Art bei den Griechen und wohl im menschlichen Geschlecht überhaupt. Denn diese Techne des Korax war nicht bloß der erste Versuch einer Theorie der Beredsamkeit, sondern das erste theoretische Buch über irgend eine Kunst [3]), und es ist sehr merkwürdig, daß, während die so alte Poesie sich so viele Jahrhunderte allein durch mündliche Unterweisung und Uebung fortgepflanzt hatte, ihre so viel jüngere Schwester gleich damit anfing sich in der Form einer Theorie festzusetzen und den Lernbegierigen mitzutheilen. Vom Inhalte dieser Techne wissen wir freilich nichts, als daß den Reden darin eine regelmäßige Form und Eintheilung gegeben war; namentlich war die Einleitung, das Proömion, unterschieden und ihm die Bestimmung gegeben die Hörer günstig zu stimmen und durch Dinge,

---

[1]) Oder als Redenschreiber für Andere; denn es ist zweifelhaft, ob in Syrakus patroni, causidici nach Römischer Weise gestattet wurden, oder ob Jeder, wie in Athen, genöthigt war in eigner Sache selbst zu sprechen, in welchem Falle er indeß sich jedenfalls von einem Andern die zu haltende Rede machen lassen konnte.

[2]) Auch dies bezeugt Aristoteles a. O., der überhaupt in einer verlornen Schrift der Haupt-Auctor der Geschichte der Rhetorik bis auf seine Zeit war; überdies erwähnt er die Techne des Korax in seiner Rhetorik II, 24.

[3]) Die Schriften älterer Architekten über Bauwerke, wie die des Theodoros von Samos über den Hera-Tempel von Samos, des Chersiphron und Metagenes über den Diana-Tempel von Ephesos, waren wohl bloße Rechenschaften über den geführten Bau.

die sie gern hörten, ihr Wohlwollen gleich von Anfang an zu gewinnen[1]).

Ein Schüler des Korax und hernach sein Rival war Tisias, der sich eben so als Redner und zugleich als Verfasser einer Techne bekannt machte. An Tisias schloß sich wieder Gorgias an; ja nach einer Nachricht[2]) war bei der schon erwähnten Gesandtschaft der Leontiner außer Gorgias auch Tisias, wiewohl damals der Schüler schon der ungleich berühmtere von beiden war. Mit Gorgias erlangt diese kunstmäßige Beredsamkeit einen Ruhm und Glanz in Griechenland, wie er wenig literarischen Erscheinungen zu Theil geworden. Die Athener, denen diese Sicilische Beredsamkeit noch eine neue Sache war, die aber vollkommen die Anlagen und den Sinn hatten, um ihre Schönheiten zu schätzen[3]), waren ganz entzückt davon und es wurde bald Mode so viel wie möglich in Gorgias Art zu reden. Gorgias stattliche Erscheinung, das Gewählte und Glänzende seines Kostüms, eine große Zuversicht und erhabne Sicherheit in seinem Wesen, vermehrten sehr den Eindruck seiner Redekunst. Ueberdies hatte er seiner Redekunst eine Art Philosophie, wiewohl, wie eben bemerkt wurde, von ganz negativer Art untergelegt[4]), wovon bei Korax und Tisias keine Spur ist; eben weil es kein Erkennen der Wahrheit gibt, kann das Bestreben des Weisen nur darauf gerichtet sein den Menschen die Vorstellungen beizubringen, die dem

---

[1]) Man nannte diese Einleitungen κολακευτικὰ καὶ θεραπευτικὰ προοίμια.

[2]) Bei Pausanias VI, 17, 5. Der Hauptzeuge freilich, Diodor XII, 53, erwähnt den Tisias dabei nicht.

[3]) ὄντες εὐφυεῖς καὶ φιλολόγοι, sagt Diodor.

[4]) Gorgias Schrift περὶ φύσεως ἢ τοῦ μὴ ὄντος enthielt diese Philosophie, wovon Aristoteles Schrift über Melissos, Xenophanes und Gorgias die beste Kunde gibt.

Weisen nützlich seien. Darum sei die Rhetorik, die Werkmeisterin der Ueberredung[1]), die Kunst aller Künste, weil sie in den Stand setze über jede Sache, auch ohne genauere Kenntniß von derselben, schön und überzeugend zu reden.

Gorgias wandte diesem Begriffe der Rhetorik gemäß wenig Fleiß auf die Gedanken, nur insofern, daß er sich wie andre Sophisten in der Behandlung allgemeiner Themata übte, welche man loci communes nennt und deren geschickte Benutzung und Einflechtung den Rhetoren von jeher dazu gedient hat, um ihre Unkenntniß des speciellen Gegenstandes zu verhüllen. Verwandt waren die Lob- und Tadel-Reden, die Gorgias auf alle mögliche Dinge schrieb und die ihm zur Uebung dienten, um auch gegen die allgemeine Meinung und begründete Ueberzeugung dem Schlechten gute, dem Guten schlechte Seiten abgewinnen zu können. Dazu seine Trug- und Fangschlüsse, die er den Eleaten abgeborgt hatte, um der unkundigen Menge als tiefer Denker zu erscheinen und ihre Begriffe von Wahr und Unwahr völlig zu verwirren. Alles dies gehört zu dem Rüstzeuge, mit welchem Gorgias, nach dem damals gebräuchlichen Ausdrucke, in jedem Fall die schwächere Rede, d. h. die schlechtere Sache, zur Siegerin der stärkeren, besseren[2]), zu machen verhieß.

Aber Gorgias eigenthümliches Studium ging doch vorzugsweise auf die Form der Rede hinaus und er verstand es in der That durch Glanz der Worte und künstlichen Bau der Sätze nicht bloß die Ohren, sondern auch den für solche Reize sehr empfänglichen Geist der Griechen, so zu blenden, daß das Inhaltleere und Frostige seiner Reden darüber eine Zeitlang übersehen werden konnte. Da die Prosa damals erst die Laufbahn ihrer kunstreichen Ausbildung begann und die eigenthüm-

---

[1]) πειθοῦς δημιουργός. [2]) ἥττων und κρείττων λόγος.

lichen Kräfte und Schönheiten, die in ihr lagen, selbst noch nicht kannte, so war es natürlich, daß sie sich möglichst dem Muster der lange vor ihr gereiften Poesie anschmiegte; das Ohr der Griechen, fast nur an poetische Darstellungen gewöhnt, verlangte auch von der Prosa, wenn sie mehr als eine Sache des Bedürfnisses, wenn sie schön sein sollte, eine große Aehnlichkeit mit der Poesie. Diese gab ihr Gorgias auf doppelte Weise: erstens durch den Gebrauch von poetischen Worten, namentlich seltnen und neuen Wort-Compositionen, wie sie besonders die lyrische und dithyrambische Poesie liebte[1]). Da diesem poetischen Colorit keineswegs ein hoher Flug der Gedanken, eine besonders lebhafte Aufregung der Phantasie entsprach, da es ein bloß äußerer Schmuck blieb, bekam Gorgias Stil dadurch etwas Hochtrabendes und Schwülstiges, das in der Griechischen Rhetorik mit dem Kunstausdrucke gorgiasiren[2]) bezeichnet wird. Zweitens schien der damalige Geschmack von der Prosa einen Ersatz für die rhythmischen Verhältnisse der gebundenen Rede zu verlangen. Diesen verschaffte ihr Gorgias, indem er den Sätzen einen eignen symmetrischen Bau gab, durch den sie den Eindruck einander paralleler und entsprechender Glieder machten und dem Ganzen den Charakter einer kunstmäßig abgemessenen Rede gaben. Dazu gehörten die gleich langen, die einander in der Form entsprechenden und besonders die gleichmäßig auslaufenden Sätze[3]) und die in ihrer Bildung sich entsprechenden, so wie die gleichtönenden und sich beinahe reimenden Worte[4]); dazu ferner die Gegen-

---

[1]) S. Aristoteles Rhetorik III, 1, 3. und 3, 1. Hier werden dem Gorgias und Lykophron besonders die *διπλᾶ ὀνόματα* zugeschrieben. In der Poetik 22 sagt derselbe, daß die *διπλᾶ ὀνόματα*, d. h. ungewöhnliche und neue Compositionen, besonders dem Dithyramb zukämen.

[2]) *Γοργιάζειν.* [3]) *ἰσόκωλα, πάρισα, ὁμοιοτέλευτα.*

[4]) *παρονομασίαι, παρηχήσεις.*

sätze, wobei es außer dem Gegensatze des Gedankens im Allgemeinen auf ein Entsprechen aller einzelnen Theile und Puncte ankam: ein Bemühen, das den Redner leicht zu künstlichen und gesuchten Beziehungen verführen konnte[1]) und bei den Sicilischen Rhetoren bereits von Epicharm verspottet worden war[2]). Dazu nehme man das Witzige, Spielende, die Aufmerksamkeit vielfach Reizende, das Gorgias seinem Ausdruck zu geben wußte, und man begreift wohl, wie diese künstliche Prosa, die keine Poesie und doch auch keine Rede des gewöhnlichen Lebens schien, die Athener bei ihrer ersten Erscheinung so sehr einnehmen konnte. Daß der Geschmack des Zeitalters in seiner allmählichen Entfaltung gerade einen solchen Redebau schön finden mußte, zeigt sich auch darin, daß er sich so schnell verbreitete und besonders in Gorgias Schule immer weiter entwickelte. Von Agathons Gleich- und Gegensätzen ist schon oben gesprochen worden[3]); vor Allen aber wußte sich Gorgias Lieblingsschüler und ergebenster Anhänger, der Agrigentiner Polos, sehr viel mit diesen Zierlichkeiten der Rede

---

[1]) Wie schon in der geschraubten, wiewohl nicht geistlosen, Definition der tragischen Illusion, sie sei eine ἀπάτη, Täuschung:

ἣν ὅ τε ἀπατήσας δικαιότερος τοῦ μὴ ἀπατήσαντος
καὶ ὁ ἀπατηθεὶς σοφώτερος τοῦ μὴ ἀπατηθέντος,

d. h. wo der Täuschende mehr seine Schuldigkeit thut, als der nicht Täuschende, und der Getäuschte mehr Kunstsinn zeigt, als der nicht Getäuschte. Alle diese Figuren kommen in Menge in dem bedeutendsten und sicher ächten Fragmente vor, das die Scholien zum Hermogenes aus Gorgias Leichenrede erhalten haben. Foss de Gorgia Leontino, Halis. 1828, p. 69. Spengel Συναγωγή p. 78.

[2]) In dem Verse: τόκα μὲν ἐν τήνοις ἐγὼν ἦν, τόκα δὲ παρὰ τήνοις ἐγών, der einen Gegensatz der Worte, ohne innern Gegensatz, enthält, wie er bei dieser Antithesensucht sich leicht einschlich. S. besonders Demetr. de elocut. § 24.

[3]) Cap. 26.

und trieb die Sache bis ins Kleinlichste[1]), so wie auch ein anderer Schüler des Gorgias, der von Aristoteles oft erwähnte Alkidamas, sowohl im Prunk poetischer Rede als auch in der affectirten Eleganz der Gegensätze seinen Meister weit überbot[2]).

Dreiunddreißigstes Capitel.

Die erste kunstmäßige Staats- und Gerichtsberedsamkeit bei den Athenern.

Die Entwickelung der Kunst der Beredsamkeit bei den Athenern geht aus einer Vereinigung der natürlichen Kraft der Rede, wie sie in den Athenischen Staatsmännern, am Größten in Perikles, vorhanden war, mit den rhetorischen Studien der Sophisten hervor. Der erste, in welchem diese Vereinigung bewirkt wird, ist Antiphon, Sophilos Sohn, der Rhamnusier. Antiphon war Beides, praktischer Staats- und Geschäftsmann und schulmäßiger Rhetor. Was das Erste anlangt: so bezeugt Thucydides, daß die oligarchische Herrschaft der Vierhundert öffentlich zwar durch Peisandros beim Volke durchgesetzt wurde, aber Antiphon es war, der den ganzen Plan entwarf und die Ausführung größtentheils betrieb, „ein Mann, wie Thucydides sagt, der keinem Zeitgenossen an Tüchtigkeit nachstand und sich vor allen auszeichnete im Denken

---

[1]) Plato verspottet mit der Anrede ὦ λῷστε Πῶλε seine Jagd nach Assonanzen.

[2]) Die Declamationen, die unter dem Namen des Gorgias, Alkidamas, so wie eines andern Schülers von Gorgias, Antisthenes, übrig sind, werden alle mit gutem Grunde für Nachbildungen späterer Rhetoren angesehn.

und im Aussprechen des Erkannten. Zwar hielt er keine Reden vor dem Volk noch ließ er sich freiwillig in einen Gerichtskampf ein, sondern scheute den Argwohn des Volks, das sich vor seiner gewaltigen Kraft im Reden[1]) fürchtete: jedoch war in Athen kein Einzelner so wie er im Stande diejenigen, welche im Gerichte oder vor dem Volke einen Kampf zu bestehen hatten, durch seine Rathschläge zu unterstützen. Auch hat Antiphon selbst nach dem Sturze der Vierhundert durch die demokratische Partei, als er eben deswegen, weil er diese Regierung mit gegründet, auf den Tod angeklagt war, unter Allen bis auf diese Zeit die trefflichste Vertheidigungsrede gehalten"[2]). Doch half ihm seine treffliche Beredsamkeit, deren Wirkung durch das Mißtrauen des Volks aufgewogen werden mochte, in diesem wichtigsten Falle Nichts; die Ränke des Theramenes brachten ihm den Untergang; er wurde Ol. 92, 2 (411 v. Chr.) in einem Alter von beinahe siebzig Jahren[3]) hingerichtet, sein Vermögen confiscirt und selbst seine Nachkommen der bürgerlichen Ehre beraubt[4]).

Man sieht aus Thucydides Zeugniß deutlich, welches die Anwendung war, die Antiphon von seiner Beredsamkeit machte. Er trat nicht, wie andre beredte Männer, als Rathgeber des Volks in der Ekklesia, noch als öffentlicher Ankläger in den Gerichten auf, sondern sprach öffentlich nur in

[1]) δεινότης, hier in weiterm Sinn gebraucht, von jeder Macht zu überreden.

[2]) Es ist sehr zu beklagen, daß diese Rede uns nicht mehr erhalten ist. Harpokration führt sie öfter unter dem Titel ἐν τῷ περὶ μεταστάσεως an.

[3]) Wenn er, wie angegeben wird, gegen Ol. 75, 1, v. Chr. 480, geboren war. Sein hohes Alter und seine Beredsamkeit zusammen scheinen ihm den Namen Nestor beim Athenischen Volke verschafft zu haben.

[4]) Der Volksbeschluß, wonach er gerichtet wurde, und das Urtheil des Gerichts stehen in den Vitae X Oratorum, unter Plutarchs Schriften Cap. 1.

eigner Sache und angegriffen; sonst arbeitete er für Andre. Mit ihm gewinnt das Geschäft der Redenschreiber[1]) eine große Bedeutung, ein Geschäft, das man lange nicht für so ehrenvoll hielt, wie das des öffentlichen Redners, auf das mancher Athener sogar verächtlich herabblickte, das indeß auch von großen Staatsrednern nebenbei betrieben wurde und nach den Athenischen Einrichtungen auch gar nicht entbehrt werden konnte. Denn da in Privatsachen die betheiligten Parteien selbst reden mußten und in öffentlichen Processen zwar in der Regel jeder Athener klagen, aber der Angeklagte keinen Anwalt statt seiner reden lassen durfte, sondern nur etwa Freunde nach dem Hauptspruche auftreten und diesen oder jenen Punkt weiter ausführen durften: so begreift man, daß in der Zeit, als man an einen Sprecher im Gericht schon größere Anforderungen machte, die meisten Athener fremder Hilfe dabei benöthigt waren, daher sie sich entweder bei der Anfertigung der Reden unterstützen ließen, oder sie auch ganz so hielten, wie ein geübter Redner sie für sie verfertigt hatte. Daher die sogenannten Logographen, wie Antiphon, dann Lysias, Isäos, auch Demosthenes, ziemlich die Stelle der Römischen Patroni oder Causidici, unserer Advocaten, vertraten: wiewohl sie, wenn sie nicht zugleich Staatsgeschäfte trieben, weit weniger geehrt waren, als diese[2]). Dies Redenschreiben für Andre führte auch wahrscheinlich zuerst dazu Reden überhaupt niederzuschreiben und in dieser Form auch Andern als den Betheiligten mitzutheilen; sicher ist wenigstens, daß dies zuerst durch Antiphon geschah[3]).

---

[1]) λογογράφοι nannte sie das Attische Volk.

[2]) So wurde schon Antiphon von dem Komiker Platon wegen des Redenschreibens für Geld angegriffen. Photius cod. 259.

[3]) Orationem primus omnium scripsit, sagt Quinctilian von ihm instit. 3, 1.

Außerdem errichtete Antiphon auch eine Schule der Redekunst, in welcher er junge Leute ganz fachmäßig zu Rednern bildete, und brachte, wie es nun schon seit Korax Sitte war, seine Grundsätze in systematischen Zusammenhang, indem er eine Techne schrieb. Als Lehrer der Rhetorik schloß er sich eng an die Sophisten an, die Antiphon, obgleich nicht persönlich von irgend einem unterrichtet[1]), sehr genau gekannt haben muß; er bearbeitete ebenfalls wie Protagoras und Gorgias Themata, die rein zur Uebung bestimmt keinen unmittelbaren praktischen Zweck hatten. Dies konnten theils ganz allgemeine Gegenstände sein, wie sie in den verschiedensten Verhältnissen zur Sprache kamen, die sogenannten loci communes[2]), theils besondre, concrete, aber erdichtete Fälle, die man mit scharfsinnigem Witze so zu erfinden und zu gestalten wußte, daß sie der Rede für und wider fast gleichen Vortheil gestatteten und die sophistische Fertigkeit übten das Eine und das Andre auf eine gleich plausible Weise durchführen zu können.

Wir haben noch unter den Reden des Antiphon, deren im Ganzen funfzehn auf uns gekommen sind, zwölf, welche in die letzte Klasse von Schulübungen fallen. Sie bilden drei Tetralogieen zusammen, so daß immer vier einen und denselben Fall behandeln, als erste und zweite Rede des Anklägers und des Vertheidigers[3]). Die erste Tetralogie dreht sich um diesen Fall. Ein Bürger kehrt mit einem Sklaven des Nachts von einer Mahlzeit zurück und wird von Mördern überfallen.

---

[1]) Dies bezeugt das γένος Ἀντιφῶντος. Daß Antiphons Vater schon Sophist gewesen (Vitae X Oratt. 1. Photius codex 259), ist nach der Chronologie kaum möglich.

[2]) Daß Antiphon sich auch in solchen loci communes geübt, beweist das genaue Wiederkehren solcher Gemeinplätze in verschiedenen Reden; er schaltete sie ein, wo er sie gerade brauchen konnte. Vgl. von Herod. Todtschl. § 14. 87 und vom Choreuten § 2. 3.

[3]) Λόγοι πρότεροι καὶ ὕστεροι.

Der Bürger wird sogleich getödtet; der Sklav lebt noch so lange, um den Verwandten des Ermordeten sagen zu können, daß er einen bestimmten Mann, der mit dem Herrn in Feindschaft lebte und einen schweren Proceß gegen ihn zu verlieren im Begriff stand, unter den Mördern erkannt habe. Dieser wird nun von den Verwandten des Mordes angeklagt. Nun drehen sich die Reden darum die wahrscheinliche Beweiskraft der erwähnten Aussagen und übrigen Umstände zu erhöhen und zu schwächen: wie überhaupt die Kunst des Sachwalters hauptsächlich darin bestand die Momente der Wahrscheinlichkeit[1]) nach dem Vortheile seiner Partei zu behandeln. Während z. B. der Kläger das größte Gewicht auf die Feindschaft legt, welche den Angeklagten zum Morde getrieben haben werde, behauptet der Angeklagte, daß er gewiß nicht einen Tod veranlaßt haben werde, von dem er voraussehen konnte, daß man ihn darum beargwohnen werde. Während der Erste das Zeugniß des Sklaven als das einzige in der Sache mögliche sehr hoch stellt, behauptet der Zweite, daß man die Sklaven nicht, wie es allgemeiner Gebrauch war, foltern würde, wenn man ihrem simpeln Zeugnisse traute. Darauf sagt wieder der Kläger in der zweiten Rede unter Anderem: Sklaven foltre man allerdings, um einen Diebstahl oder ein Vergehn, welches sie dem Herrn zu gefallen verhehlten, herauszubekommen: aber in Fällen von dieser Art lasse man sie frei, um das Zeugniß eines Freien zu gewinnen[2]); was aber die Ausrede betrifft, daß der Angeklagte den Argwohn vorausgesehen haben

[1]) *τὰ ἐξ εἰκότων*, auch *τεκμήρια* genannt, und weil sie der Kunst des Sachwalters bedurften, *ἔντεχνοι πίστεις*. Dagegen sind Beweise, die nur vorgelegt zu werden brauchen, um zu beweisen, *ἄτεχνοι πίστεις* von den alten Rhetoren genannt worden.

[2]) Zum eigentlichen Zeugen, *μαρτυρεῖν*, gehörte persönliche Freiheit: von den Sklaven erpreßte man Aussagen durch die Folter.

werde: so sei die Furcht vor diesem Argwohne nicht stark genug, um die Gefahr aufzuwiegen, in welche der Verlust des Processes ihn gebracht haben würde. Der Verklagte weiß indeß die Wahrscheinlichkeit sehr auf seine Seite zu drehn, indem er unter Anderem bemerkt, daß der Freie durch die Gefahr der Ehre und des Vermögens abgehalten werde ein falsches Zeugniß zu geben; den Sklaven aber habe vor seinem Tode keine Rücksicht abhalten können nicht im Interesse der Familie seines Herrn den alten Feind desselben anzuklagen. Und nachdem er aus der Abwägung der Wahrscheinlichkeits-Momente die Summa möglichst zu seinem Vortheile gezogen, schließt er sehr passend damit, daß er seine Unschuld nicht durch Wahrscheinlichkeiten[1]), sondern factisch erweisen wolle, indem er — dem Gebrauche des Attischen Rechtes gemäß — alle seine Sklaven und Sklavinnen zur Inquisition darbietet, damit sie auch auf der Folter bezeugten, daß er, der Angeklagte, in der Nacht, in welcher der Mord begangen sein soll, das Haus nicht verlassen habe.

Ich habe diese wenigen Punkte unter vielen andern eben so scharfsinnigen Argumenten für und wider nur deswegen hervorgehoben, um Lesern, denen Antiphons Reden noch unbekannt sind, eine schwache Vorstellung von dem Scharfsinne und der Erfindungsgabe zu geben, womit die damaligen Sachwalter die factisch vorliegenden Umstände ihrem Interesse gemäß zu drehen und zu wenden wußten. Die sophistische Kunst die schwächere Sache zur stärkern zu machen verwächst bei Antiphon so mit der gerichtlichen Beredsamkeit[2]), daß ein und

---

[1]) Er sagt § 10 sehr spitzfindig: Indem sie den Vorsatz aussprechen mich aus Wahrscheinlichkeitsgründen zu überführen, behaupten sie doch, nicht daß ich wahrscheinlich, sondern daß ich wirklich der Mörder sei.

[2]) Dem δικανικὸν γένος.

derselbe Redenschreiber recht gut im Stande sein mußte für beide Parteien einander bekämpfende Reden anzufertigen.

Außer diesen Uebungsreden haben wir von Antiphon nur noch drei für wirkliche Rechtsstreite geschriebene Proceß-Reden, die Anklage der Stiefmutter wegen Vergiftung, die Vertheidigungsrede wegen der Ermordung des Herodes und eine andere Vertheidigungsrede für einen Choregen, dem ein Choreut während der Uebungen an Gift gestorben war. Alle diese Reden beziehen sich auf Klagen wegen Tödtung[1]) und sind eben deswegen mit den Tetralogieen zusammengestellt worden, denen fingirte Themata derselben Art zum Grunde liegen: die Eintheilung der Werke der Griechischen Reden nach den Gattungen der Processe war bei den Gelehrten des Alterthums[2]) sehr gewöhnlich und liegt vielen Anführungen der alten Grammatiker zum Grunde, wo z. B. die Reden in vormundschaftlichen Angelegenheiten, in Geldgeschäften, in Schuldsachen als besondere Abtheilungen angeführt werden. So hat sich nun von Antiphon gerade die Abtheilung der Processe wegen Todtschlags, wie von Isäos bloß die der Erbschaftssachen, erhalten. In diesen Reden herrscht dieselbe Schärfe und Feinheit der Beweisgründe, derselbe Sachwalter-Verstand, wie in den Tetralogieen, verbunden mit weit größerer Ausführung und fleißigerer Ausbildung der Form, da in den Tetralogieen die Absicht des Verfassers bloß auf die Erfindung und Verknüpfung der Argumente hinausgeht.

Diese ausgeführteren Reden gehören zu den wichtigsten Denkmälern, die für die Geschichte der Redekunst noch vorhanden sind. Sie stehen hinsichtlich des Stils in naher Verwandtschaft mit dem Geschichtswerke und den darin einge-

---

1) Φονικαὶ δίκαι.

2) Wie sie bei Dionys von Halikarnaß öfter vorkommt.

streuten Reden des Thucydides und bestätigen die von vielen Grammatikern[1]) überlieferte Angabe, daß Thucydides den rhetorischen Unterricht des Antiphon genossen habe, was sich mit den Lebensumständen beider sehr gut verträgt[2]). Antiphon und Thucydides werden von den Alten selbst oft verbunden[3]) und als die bedeutendsten Meister der alterthümlich-strengen Redekunst[4]) angeführt, deren Wesen wir gleich an dieser Stelle richtig zu fassen suchen müssen. Es besteht aber keineswegs, wie man nach dem Ausdrucke muthmaßen könnte, der sich nur durch die Vergleichung mit der spätern Glätte und Anmuth rechtfertigt, in einer gesuchten Rauhheit und abstoßenden Schroffheit des Ausdrucks, sondern darin, daß dem Redenden Alles daran liegt die Gedanken, die er mit Klarheit und scharfer Bestimmtheit aufgefaßt hat, in derselben scharfen Bestimmtheit wiederzugeben. Der Geist der damaligen Zeit hatte im Denken, bei unläugbarem Mangel an Uebung und Geläufigkeit in mancher Hinsicht, doch zugleich eine damit eng zusammenhängende Kraft und Frische; viele Reflexionen, die hernach durch die häufige Wiederholung trivial wurden und eben darum immer mehr auf eine leichtsinnige und oberflächliche Weise an-

---

[1]) Der bedeutendste Gewährsmann ist Cäcilius von Kalakte, ein ausgezeichneter Rhetor der Ciceronischen Zeit, von dem wir viele treffende Urtheile und wichtige Angaben haben. S. die Plutarchischen Vitae X Orat. I. und Photios Bibliothek Codex 259. Auch bleibt es immer wahrscheinlich, daß Plato Menexen. p. 236 unter dem Schüler des Antiphon den Thucydides meint.

[2]) Thucydides konnte — bei der Neuheit der damaligen rhetorischen Studien — sehr gut noch in seinen zwanziger Jahren Antiphons Unterricht genießen, der etwa 8 Jahr älter als er war.

[3]) Dionys. Hal. de verb. comp. 150. Reiske; Tryphon in Walz Rhetor. T. VIII, p. 750 und Andre.

[4]) αὐστηρὸς χαρακτήρ, αὐστηρὰ ἁρμονία, austerum dicendi genus, s. Dionys. Hal. de compos. verbor. p. 147 ff.

gewandt wurden, nahmen damals noch die ganze Energie des Geistes in Anspruch und gewährten ihm damit zugleich den Genuß des **Begreifens** der Dinge; ganz abgesehn von dem Werthe und der Wichtigkeit der Ergebnisse des Denkens, ist in Schriftstellern wie Antiphon und Thucydides eine immer wache Regsamkeit und unermüdliche Spannkraft des Geistes, gegen welche — um nicht weiter hinab zu gehn — selbst Platon und Demosthenes, bei einer so viel reicheren Bildung und größern Erfahrung, zurückweichen müssen.

Indem wir uns an die Rede zuerst in ihren einzelnen Elementen, dann in der syntaktischen Zusammensetzung derselben halten, werden wir zugleich eine deutlichere Vorstellung von der Bewegung der Gedanken in diesen Schriftstellern gewinnen. Charakteristisch ist für Antiphon, wie für Thucydides, eine große Schärfe im Wortgebrauch[1]. Sie zeigt sich unter Anderem in dem Bestreben genau zu unterscheiden und auch sinnverwandte Ausdrücke scharf gegen einander abzugränzen: ein Bestreben, das durch Prodikos angeregt war und oft auch, wie bei diesem Sophisten, ins Uebertriebene und Affectirte geht[2]. Abgesehn von einzelnen Worten, gab der Formenreichthum und die Bildungsfähigkeit der Griechischen Sprache den Schriftstellern die Macht ganze Classen von Ausdrücken zu erschaffen, die eine feine Modification des Begriffs anzeigen, wie die Participia im Neutrum, welche eine Kraft im Geiste anzeigen, die von der bloßen Eigenschaft eben so verschieden ist,

---

[1]) *ἀκριβολογία ἐπὶ τοῖς ὀνόμασιν* nennt sie Marcellin. Vita Thucyd. § 36.

[2]) Wie wenn es in Antiphons Rede von Herodes Todtschlag § 94 heißt (nach wahrscheinlicher Lesart): Jetzt seid ihr Untersucher (*γνωρισταί*) der Zeugnisse; dann werdet ihr Richter (*δικασταί*) des Processes sein; jetzt Muthmaßer (*δοξασταί*), dann Erkenner (*κριταί*) der Wahrheit. Aehnliche Beispiele § 91. 92.

wie von der einzelnen Handlung[1]). In Betreff der grammatischen Formen so wie der Bindepartikeln streben die Schriftsteller des alten Stils nicht nach derjenigen gleichmäßigen Fortführung, durch welche die Rede einen glatten Fluß bekommt und in ihrem Fortgange an jeder Stelle leicht zu übersehen ist; ihnen ist es wichtiger die feineren Nüancen des Gedankens durch Veränderungen in den Formen auszudrücken, auch wenn der Ausdruck dadurch eine gewisse Unebenheit und Schwierigkeit erhält[2]). Was aber die Verbindung der Sätze zu einem größern Ganzen betrifft, so steht in dieser Hinsicht die Sprache des Antiphon wie des Thucydides in der Mitte zwischen der anreihenden, locker zusammenfügenden Schreibart des Herodot[3]) und dem periodischen Stile der Schule des Isokrates. Wie die Periode, die den Eindruck eines geschlossenen Kreises, eines völlig abgerundeten Ganzen macht, sich erst in jener spätern Schule entwickelte, werden wir in einem der nächsten Capitel betrachten; hier genügt es den völligen Mangel einer solchen periodischen Abrundung in der Rede des Antiphon und Thucydides zu bemerken. Dagegen konnte es auch diesen Schriftstellern nicht an größern Sätzen fehlen, in

---

[1]) Wie wenn Antiphon Tetral. I, γ, § 3 sagt: die Gefahr und die Schande, welche stärker als der Zwist war, war selbst, wenn sie zu der That sich entschließen wollten, wohl im Stande *σωφρονίσαι τὸ θυμούμενον τῆς γνώμης*, d. h. das in ihrem Sinne leidenschaftlich Auflodernde zu dämpfen. Thucydides, der diese Ausdrucksweise eben so liebt, wie Antiphon, stimmt gerade auch in diesem *τῆς γνώμης τὸ θυμούμενον* mit ihm überein. VII, 68.

[2]) Als ein Beispiel führe ich den auch bei Antiphon häufigen Uebergang aus dem copulativen Satze in den adversativen an. Der Schriftsteller fängt mit *καί* an, aber läßt statt des entsprechenden *καί* ein *δέ* folgen. Dadurch werden die beiden Glieder im Anfange als sich entsprechende Theile eines Ganzen gesetzt, aber hernach der Gegensatz, in dem sich das zweite Glied zum ersten befindet, als wichtiger hervorgehoben.

[3]) *λέξις εἰρομένη*.

denen das Vermögen Beobachtungen und Gedanken innerlich in die rechte Verbindung zu bringen sich auch äußerlich kundthat. Aber diese größern Sätze erscheinen noch mehr als eine Anhäufung von Gedanken, die keine nothwendige Grenze hat und — wenn dem Schriftsteller noch mehr untergeordnete und unterstützende Umstände bekannt wären — noch immer weiter fortgesetzt werden könnte[1]), nicht als eine in einem Körper vereinigte und dadurch in allen ihren Verhältnissen bedingte Summe von Gedanken. Nur diejenige Art von Sätzen, in denen die Glieder nicht einander untergeordnet, sondern neben einander gestellt werden, d. h. die Copulativ-, Adversativ- und Disjunctiv-Sätze[2]), haben schon in dieser Periode der Redekunst eine große Ausbildung erhalten und werden mit großer Kunst in allen ihren Theilen ebenmäßig durchgeführt. Es ist in der That höchst merkwürdig, mit welchem Geschick ein Redner, wie Antiphon, seine Gedanken gleich so zu fassen weiß, daß sie solche binäre Verbindungen theils entsprechender, theils entgegengesetzter Glieder ergeben, und mit welchem Fleiße er dies symmetrische Verhältniß nach allen Seiten hin aufzuzeigen und die Symmetrie wie in einem Architecturwerke an jeder Stelle durchzuführen weiß.

Kaum hat z. B. der Redner über Herodes Todschlag den Mund geöffnet, so ist er schon mitten in einem kunstreichen Systeme von Parallelsätzen der angegebenen Art: „Ich möchte wohl, ihr Richter, daß mein Vermögen der Rede und meine Kunde in den Geschäften im gleichen Verhältniß stände zu meiner unglücklichen Lage und den erlittenen Leiden. Nun aber habe ich das Letztere erfahren mehr als billig ist; das

[1]) Wir werden von dieser Art von Sätzen, die besonders in der Erzählung ihren Platz haben, bei Thucydides genauer sprechen.

[2]) Die Sätze mit καὶ (τε) καί, mit μὲν — δέ, mit ἤ (πότερον) ἤ. Im Ganzen bildet alles das zusammen die ἀντικειμένη λέξις.

Erstere aber mangelt mir mehr als mir nützlich wäre. Denn wo ich Schaden leiden sollte an meinem Leibe durch eine unrichtige Beschuldigung, da half mir meine Geschäftskunde nichts; wo es aber darauf ankommt mich zu retten durch wahrhafte Angabe des Geschehenen, da schadet mir mein Unvermögen im Reden, u. s. w." Man sieht wohl, daß dieser symmetrische Satzbau[1]) seinen Grund hat in einer eigenthümlichen Bewegung der Gedanken, nämlich in der Neigung und Gewohnheit zu vergleichen und zu unterscheiden, alle Dinge so zusammenzustellen, daß ihr Entsprechendes und ihr Unterschiednes auf eine markirte Weise hervortreten, kurz in einer eignen Verbindung von Witz und Scharfsinn, die bei jenen alten Attikern in hohem Maße vorhanden war. Indessen ist auch nicht zu leugnen, daß die Gewohnheit so zu reden etwas Verführerisches hatte und dieser Parallelismus der Glieder darum oft weiter geführt wurde, als es die natürliche Beschaffenheit des Gedankens gestattete, besonders da mit dem Streben nach Gegenüberstellung von Begriffen und Gleichgewicht der Gedanken sich nun auch ein rein formelles Spiel mit Klängen verband, das jene Gedanken-Verhältnisse anschaulich und für das Ohr selbst eindrücklich machen sollte, aber oft mit solcher Vorliebe gepflegt wurde, daß es weit darüber hinauswuchs.

Gerade diese symmetrische Architektonik der Sätze war es nämlich, wo alle die schon bei Gorgias erwähnten Figuren der Rede, das Isokolon, Homöoteleuton, Parison, nebst den Paronomasieen und Parechesen, recht ihre Stelle fanden. Diese Zierden der Reden finden sich sämmtlich bei Antiphon wieder, wenn auch nicht in solchem Maße, wie bei Gorgias,

---

[1]) *ἐναρμόντος σύνθεσις* bei Cäcilius von Kalakte (Photius cod. 259.), concinnitas bei Cicero.

und mit einer gewissen Attischen Besonnenheit und Mäßigung behandelt. Aber auch Antiphon mißt in antithetischen Sätzen dem Hörer eben so viel Worte und dabei möglichst gleichklingende auf der einen wie auf der anderen Seite zu[1]); auch Antiphon stellt gern Wörter von ähnlichem Klange einander gegenüber, um den Unterschied der Begriffe recht merklich zu machen[2]); auch seine Rede hat etwas Abgezirkeltes und gesucht Regelmäßiges, das an die steife Symmetrie und den Parallelismus der Bewegungen erinnert, welcher in den älteren Werken der Griechischen Sculptur herrscht.

Während Antiphon auf diese Weise durch diese Künstlichkeiten, welche die alten Rhetoren Figuren des Ausdrucks[3]) nannten, der Rede einen gewissen alterthümlichen Schmuck gibt, fehlen nach der einsichtsvollen Bemerkung eines der besten Rhetoren des Alterthums[4]) die Figuren des Gedankens[5]). Diese Wendungen des Gedankens, welche die ruhige Entwickelung desselben unterbrechen, gehen meistentheils von Affect und Leidenschaft aus, sie sind es, durch welche die Rede

---

[1]) Wie z. B. von Herod. Todtschl. § 73. Stärker sein muß — eure Macht, mich auf gerechte Weise zu erretten, als der Feinde Willen, mich auf ungerechte Weise zu verderben — *τό ὑμέτερον δυνάμενον ἐμὲ δικαίως σώζειν, ἢ τὸ τῶν ἐχθρῶν βουλόμενον ἀδίκως ἐμὲ ἀπολλύναι.*

[2]) Ein Beispiel einer solchen Paronomasie ist in der Rede von Herod. Todtschl. § 91: „Wenn in einer Hinsicht gefehlt werden soll, so ist es gottesfürchtiger ungerechter Weise loszusprechen, als gegen Recht umzubringen": *ἀδίκως ἀπολῦσαι ὁσιώτερον ἂν εἴη τοῦ μὴ δικαίως ἀπολέσαι.*

[3]) *σχήματα τῆς λέξεως.*

[4]) Cäcilius von Kalakte bei Photios cod. 259. p. 485, Bekker; der ganz verständig hinzufügt: er wolle nicht behaupten, daß nicht einmal eine Figur des Gedankens bei Antiphon vorkomme, aber er thue dies nicht aus Studium, *κατ' ἐπιτήδευσιν*, und nur selten.

[5]) *σχήματα τῆς διανοίας.*

das Pathos bekommt, wie die Ausrufung des Unwillens, die ironische und höhnische Frage, die nachdrücklich=heftige Wiederholung desselben Begriffs in mannigfachen Formen[1]), die immer heftiger andringende Steigerung[2]), das plötzliche Abbrechen der Rede, als wenn das, was noch zu sagen sei, über alle Kraft des Ausdrucks gehe[3]). Oft ist aber auch in diesen Figuren eben so viel Schlauigkeit, wie Bewegung des Gemüths, wie in dem Herumsuchen nach dem Ausdruck, als könne man den rechten nicht finden, um diesen dann mit desto größerem Nachdruck hervorspringen zu lassen)[4]), dem Berichtigen der eignen Rede, um den Schein der größten Scrupulosität im Ausdrucke zu erregen[5]), dem Unterschieben einer Antwort in die Seele des Gegners, als wenn sie sich von selbst verstünde[6]), der Verdrehung der Worte eines Andern, um einen ganz andern Sinn hineinzulegen, als der Andere gemeint[7]) u. dgl. Alle diese Redeweisen sind der älteren Attischen Beredsamkeit fremd, aus Gründen, die tiefer liegen, als in der Geschichte der Rhetorschulen, und in der Entwickelung und Umbildung des Athenischen Charakters ihren Grund haben. Jene Figuren beruhen, wie gesagt, theils auf einer Leidenschaftlichkeit, die allen Anspruch auf ruhige Besonnenheit aufgibt, theils auf einer Schlauheit und Verstellung, die jedes Mittel anwendet, um sich selbst den besten Schein zu verschaffen[8]). Beide Eigenschaften, jene Leidenschaftlichkeit und diese Pfiffigkeit, nahmen im Charakter der Athener erst später überhand, und wenn sie auch nach der Erschütterung, welche die Sitte in Griechenland

---

1) Polyptoton. 2) Klimax. 3) Aposiopesis. 4) Aporia.

5) Epidiorthosis, auch Metanöa genannt.

6) Anthypophora, Subjectio. 7) Anaklasis.

8) *Πανουργία*. Cäcilius nennt die *σχήματα διανοίας* daher *τροπὴν ἐκ τοῦ πανούργου καὶ ἐνάλλαξιν*.

durch die Theorieen der Sophisten und zugleich durch die Parteikämpfe des Peloponnesischen Krieges betraf, die nach Thucydides besonders die Neigung zur Intrigue nährten[1]), immer stärker hervortreten: so dauerte es doch geraume Zeit, ehe die Kunst der Rede in dem Grade davon ergriffen wurde, daß sie die dafür geeigneten Formen der Rede vollständig entwickelte. In Antiphon herrscht, wie in Thucydides, noch ganz die ältere Geradheit und Besonnenheit der Rede; alle Kraft des Geistes ist auf die Erfindung und Auseinandersetzung der Gedanken gerichtet, die der Sprechende für sich anzuführen hat; was darin Unwahres und Verblendendes liegt, ist im Gedanken selbst, nicht in verdunkelnden Gemüthsbewegungen, gegeben. Antiphon muß, ähnlich wie Perikles, mit unbewegten Gesichtszügen, im Tone der ruhigsten Besonnenheit gesprochen haben: wenn auch bereits sein Zeitgenoß Kleon, dessen Weise zu reden von der kunstmäßigen Beredsamkeit der Zeit sich sehr entfernte, in heftigem Affect auf der Rednerbühne hin und her lief, den Mantel zur Seite warf und sich mit der leidenschaftlichsten Gesticulation auf die Hüfte schlug[2]).

Andokides, der dem Antiphon in Jahren zunächststehende Attische Redner, von dem wir noch Reden besitzen, ist eine interessantere Person für die damalige Geschichte Athens, als für die Ausbildung der Redekunst. Aus einem vornehmen Geschlechte entsprossen, das die Mysterien-Herolde für die Feier der Eleusinien stellte[3]), finden wir ihn frühzeitig in Staatsgeschäften als Feldherrn und Gesandten, bis er in den Proceß wegen der Verstümmelung der Hermen und Entheili-

---

[1]) Thucyd. III, 81.

[2]) Dies führt Plutarch im Nikias 8. Tib. Grach. 2. als den ersten Verstoß gegen den κόσμος der Rednerbühne an.

[3]) τὸ τῶν κηρύκων τῆς μυστηριώτιδος γένος.

gung der Mysterien verflochten sich zwar durch wahre oder falsche Angaben der Schuldigen rettete, aber doch Athen zu verlassen genöthigt wurde. Von dieser Zeit an verging sein Leben in Handelsunternehmungen, die er besonders in Cypern betrieb, und Bemühungen die Rückkehr in sein Vaterland zu erlangen, bis er nach dem Sturze der Dreißig unter dem Schutze der allgemeinen Amnestie, welche die Parteien beschworen hatten, zurückkehrte. Wir finden ihn nun zwar wegen der alten Schuld nicht unangefochten, aber doch in Staatsgeschäften, bis er, im Verlaufe des Korinthischen Krieges nach Sparta zur Unterhandlung des Friedens abgesandt, von den Athenern von Neuem verbannt wurde, weil die Ergebnisse seiner Unterhandlung sie nicht befriedigten.

Wir haben von Andokides drei Reden, die erste über seine Rückkehr aus dem Exil, gehalten nach der Herstellung der Demokratie durch den Sturz der vierhundert Gewalthaber; die zweite über die Mysterien, gehalten Ol. 95, 1, 400 v. Chr., in welcher Andokides die sich immer erneuernde Anklage der Mysterien-Schändung auf den Anfang der ganzen Sache zurückgehend zu widerlegen sucht; die dritte über den Frieden mit Lakedämon, gehalten um Ol. 97, 1, 392 v. Chr., in der Andokides die Athenische Volksversammlung antreibt den Frieden mit Lakedämon zu beschließen. Die letztre Rede unterliegt schon von Seiten alter Grammatiker Zweifeln an ihrer Aechtheit; sicher unächt aber ist die Rede gegen Alkibiades, welche darauf anträgt nicht den Redner, sondern den genannten Staatsmann durch den Ostracismus zu verbannen. Die Rede könnte, wenn sie ächt wäre, nach den uns bekannten Umständen der Verhandlung über Alkibiades Ostracismus, unmöglich von Andokides sein; sie müßte dann mit einem neuern Kritiker [1])

[1]) Taylor lectt. Lysiacae c. 6, den Ruhnken und Valckenaer nicht widerlegt haben.

dem Phäax zugeschrieben werden, welcher damals mit Alkibiades die Gefahr des Ostracismus theilte: aber Inhalt und Form der Rede beweisen unwidersprechlich, daß sie ein Machwerk eines spätern Rhetors ist[1]).

Andokides ist unter den Rednern, die von alten Grammatikern in die ruhmvolle Liste der Zehn aufgenommen worden sind, wohl der geringste an Talent und Studium[2]). Er zeigt weder besondern Scharfblick in der Behandlung der großen Angelegenheiten, auf welche sich seine Reden beziehen, noch auch die Präcision in der Gedankenverbindung, welche sonst alle Schriftsteller der Zeit auszeichnet. Doch kann ihm gerade die Freiheit von der Manier, in welche damals ausgezeichnetere Köpfe so leicht verfielen, in Verbindung mit einer gewissen natürlichen Lebhaftigkeit — als ein Nachlassen von der Strenge des Stils, wie sie in Antiphon und Thucydides gefunden wird, zum Ruhme angerechnet werden[3]).

---

[1]) Nach Meier de Andocidis quae vulgo fertur oratione in Alcibiadem: eine Reihe von Programmen der Hallischen Universität.

[2]) Man muß sich wundern, daß nicht vielmehr Kritias unter die Zehn aufgenommen worden ist, aber ihm schadete wohl einer der Dreißig gewesen zu sein. Vgl. Cap. 31.

[3]) Die ἀντικειμένη λέξις ist auch bei Andokides vorherrschend, aber ohne das Streben nach äußrer Symmetrie.

Vierunddreißigstes Capitel.

Die politische Geschichtschreibung des Thucydides.

Thucydides, ein Athener aus dem Demos Alimus, war gegen Ol. 77, 2, neun Jahre nach der Schlacht von Salamis, geboren[1]). Sein Vater Oloros oder Orolos hat einen Thrakischen Namen, wiewohl Thucydides selbst schon geborner Athener war, seine Mutter Hegesipyle trägt denselben Namen wie die Thrakische Gemahlin des großen Miltiades, des Siegers bei Marathon; durch sie gehört Thucydides dem ruhmvollen Geschlechte der Philaïden an. Dies Geschlecht hatte nämlich von dem ältern Miltiades her, der unter der Pisistratiden Herrschaft Athen verlassen und ein eignes Reich im Thrakischen Chersones gegründet hatte, die Verbindung mit den Völkern und Fürsten jener Gegenden unterhalten; der jüngere Miltiades, der Sieger bei Marathon, hatte die Tochter eines Königs in Thrakien Orolos geheirathet; die Kinder dieser Ehe waren Kimon und die jüngere Hegesipyle; die letztere heirathete einen jüngeren Orolos, wahrscheinlich einen Enkel des Fürstes, der durch seine Verwandten das Bürgerrecht in Athen erhalten hatte; der Sohn dieser Ehe war Thucydides[2]).

---

[1]) Nach der bekannten Nachricht der Pamphila (einer literarischen Frau aus Neros Zeit) bei Gellius N. A. XV, 23. Daran zu zweifeln berechtigt wenigstens nicht, daß Thucydides selbst, V, 26, sagt, er sei im rechten Alter gewesen den Peloponnesischen Krieg zu beobachten. Dies konnte er sehr gut von den Jahren von 40 — 67 Jahren sagen. Die ἡλικία für den Krieg war freilich eine andre, aber für Geistesarbeiten schien den Alten im Ganzen ein späteres Alter geeignet als uns.

[2]) Auf diese Weise wird man am Besten die Angaben bei Mar-

Thucydides gehörte auf diese Weise einer angesehenen, mächtigen und besonders in Thrakien begüterten Familie an. Er selbst besaß Goldbergwerke in Thrakien, zu Skapte-Hyle oder Wald-rode, in derselben Gegend, aus welcher nach den Athenern Philippus die Mittel schöpfte seine Macht unter den Griechen zu begründen. Dieser Besitz hatte auf die Schicksale des Thucydides großen Einfluß, namentlich auf seine Entfernung von Athen, worüber er selbst die genauesten Nachrichten gibt[1]). Im achten Jahre des Peloponnesischen Krieges (Ol. 89, 1, v. Chr. 423) wollte der Spartanische Feldherr Brasidas Amphipolis am Strymon nehmen. Thucydides, Oloros Sohn, stand mit einer kleinen Flotte von sieben Schiffen bei der Insel Thasos: wahrscheinlich auf seinem ersten Commando, das er sich durch Auszeichnung in untergeordneten Kriegsämtern verdient haben mag. Brasidas fürchtete auch diese kleine Flotte, weil er wußte, daß ihr Anführer Goldbergwerke in jener Gegend besaß und großen Einfluß auf die Angesehensten des Landes ausübte, daher es ihm leicht sein würde aus den dortigen Völkerschaften Hilfstruppen zum Entsatze von Amphipolis zu sammeln. Brasidas bewilligte deswegen der Besatzung von Amphipolis eine bessere Capitulation, als zu erwarten war, um nur die Stadt schnell in seine Macht zu be-

---

cellinus Vita Thucydidis und Suidas mit den bekannten historischen Daten vereinigen. Die Genealogie ist dann im Ganzen diese:

Cimon, Stesagorae f. — Olorus, Thracum regulus.

Attica uxor ⌣ Miltiades Marathon. ⌣ Hegesipyle I. Filius.

Elpinice. ⌣ Cimon. Hegesipyle II. ⌣ Olorus II.

Thucydides.

1) Thucyd. IV, 104 ff.

kommen, und Thucydides kam mit seiner Flotte zu spät zur Rettung der bedeutenden Stadt und konnte nur die Küstenfestung Eion beschützen. Die Athener, welche ihre Feldherrn und Staatsmänner ganz nach dem Erfolge ihrer Maßregeln zu beurtheilen pflegten, verurtheilten ihn wegen Pflichtverletzung[1]; er wurde genöthigt ins Exil zu gehen, in welchem er zwanzig Jahre lang blieb, die er meist in Skapte-Hyle verlebte. Auch benutzte er die Erlaubniß heimzukehren nicht, welche der Friede von Sparta mit Athen enthielt; erst nach der Herstellung der Freiheit durch Thrasybul kam er, durch einen besondern Volksbeschluß zurückgerufen, wieder in sein Vaterland. Hier muß er, wie sein Geschichtswerk bezeugt, einige Jahre gelebt haben, doch nicht so lange, als er nach seinen natürlichen Lebenskräften erwarten konnte: daher die Nachricht sehr glaublich ist, daß er sein Leben gewaltsam durch einen Meuchelmord verloren habe[2]).

Aus diesen Lebenskunden von Thucydides erhellt, daß Thucydides nur seine jüngern Jahre, bis zum achtundvierzigsten, in Gemeinschaft mit seinen Landsleuten in Athen selbst zubrachte. Hernach war er zwar Mittheilungen aus allen Gegenden von Griechenland zugänglich, wie er selbst die Gelegenheit rühmt, die sein Exil ihm verschafft, auch mit Peloponnesiern umzugehn und genaue Nachrichten von ihnen einzuziehn[3]): aber er trat aus der geistigen Bewegung Athens heraus und mußte den Veränderungen, die sich in der Mitte und gegen das Ende des Peloponnesischen Krieges begaben,

---

[1]) Wahrscheinlich war die Klage gegen ihn eine γραφὴ προδοσίας.

[2]) Unwichtige und zweifelhafte Punkte, so wie offenbare Irrthümer, welche besonders die Verwechselung mit dem berühmten Staatsmanne, Thucydides, Melesias Sohn, in die alten Biographieen des Geschichtschreibers gebracht hat, sind hier stillschweigend beseitigt worden.

[3]) Thucyd. V, 26.

fremd bleiben: als er aber in die Heimat zurückkehrte, fand er schon ein andres Geschlecht mit andern Geistesrichtungen und einen wesentlich veränderten Geschmack[1]) vor, mit dem er sich schwerlich in seinem Alter noch so befreunden konnte, daß das Gepräge seines eignen Geistes sich darnach verändert hätte. Thucydides ist also ganz Zögling des ältern Athens unter Perikles; seine reelle und formelle Bildung stammt aus jener großartigsten und kraftvollsten Periode Athens; wie seine politischen Grundsätze und Ansichten ganz die sind, welche Perikles dem Volke von Athen einschärfte: so ist auch der Stil seiner Rede einerseits aus der natürlichen Kraftfülle der Perikleischen Beredsamkeit, andrerseits aus der kunstmäßigen Strenge des alterthümlichen Stils in Antiphons Schule hervorgegangen[2]).

Als Geschichtschreiber schließt sich Thucydides so wenig an die Ionischen Logographen an, deren Reihe durch Herodot ihren Gipfel erreicht, daß mit ihm vielmehr eine ganz neue Art der Geschichtschreibung beginnt. Er kennt die Werke mehrer unter jenen Ioniern (ob auch die des Herodot, ist zweifelhaft[3])):

---

[1]) S. unten Cap. 35 Lysias.

[2]) Das Verhältniß zum Perikles erkannte Wyttenbach ganz richtig, der in der Praefatio ad Eclogas historicas sagt: Thucydides ita se ad Periclis imitationem composuisse videtur, ut, quum scriptum viri nullum exstet, eius eloquentiae formam effigiemque per totum historiae opus expressam posteritati servaret. Von Antiphons Lehre oben Cap. 33.

[3]) Die Beziehungen, die man auf Herodot in den Stellen I, 20. II, 8. 97 gefunden hat, sind nicht recht klar; in der Geschichte der Ermordung von Hipparch, die Thucydides zweimal herbeizieht, um die falschen Meinungen seiner Zeitgenossen zu berichtigen, I, 20. VI, 54—59, ist Herodot fast ganz in Uebereinstimmung mit ihm und von jenen falschen Meinungen frei. S. Herodot V, 55. VI, 123. Manches würde wohl Thucydides anders geschrieben haben, wenn Herodots Werk ihm bereits bekannt gewesen wäre, namentlich die Stellen I, 74. II, 8. Vgl. oben Cap. 19.

aber er erwähnt sie nur, um sie als unkritisch, fabelhaft, mehr zur Ergötzung als zur Belehrung bestimmt, zu verwerfen. Thucydides Studium waren die Rednerbühnen, Volksversammlungen und Gerichte in Griechenland; hier wurzelt seine Geschichte in Inhalt und Form. Während die Früheren davon ausgingen ein in die Augen fallendes Sinnliche zu schildern, die Naturbeschaffenheit von Ländern, die Eigenthümlichkeiten von Völkern, die Denkmäler, die Heereszüge, und von da aus sich so weit erhoben ein allwaltendes Dämonion in den Schicksalen der Staaten und Fürsten nachzuweisen, ist es bei Thucydides die menschliche Handlung in ihrer Entwickelung aus dem Charakter und der Lage des Individuums und ihrer Einwirkung auf den allgemeinen Zustand, welche seine Aufmerksamkeit allein in Anspruch nimmt. In Uebereinstimmung damit ist auch das Ganze seines Werkes eine Gesammthandlung, ein geschichtliches Drama, ein großer Proceß, dessen Parteien die kriegführenden Republiken und dessen Object die Athenische Herrschaft über Griechenland ist. Es ist sehr merkwürdig, wie Thucydides als der Schöpfer dieser Gattung von Geschichte auch gleich den Begriff derselben aufs Bestimmteste und Strengste aufgefaßt hat. Sein Werk soll durchaus nichts sein als die Geschichte des Peloponnesischen Krieges, und nicht etwa die Geschichte Griechenlands während des Peloponnesischen Krieges: daher Alles ausgeschlossen bleibt, was von den äußern Verhältnissen der Staaten so wie ihrer Politik nicht den großen Kampf um die Hegemonie berührt, aber auch Alles aus allen Theilen Griechenlands aufgenommen wird, was in den Streit dieser Mächte eingreift. Thucydides hatte gleich von Anfang an diesen Krieg als eine große weltgeschichtliche Begebenheit im Geiste, der nicht zu Ende kommen konnte, ohne die große Frage zu entscheiden, ob Athen eine Weltmacht werden oder

auf den Standpunct einer einzelnen Griechischen Republik neben vielen andern gleich freien und mächtigen zurückgeworfen werden solle: es konnte ihn nicht irren, daß der Krieg mit dem Peloponnes nach der Form der Verträge, die Nikias zu Stande gebracht, nach den ersten zehn Jahren durch einen zweideutigen und schlecht gehaltnen Frieden unterbrochen worden war und erst während des Sicilischen Feldzugs wieder völlig zum Ausbruche kam; Thucydides beweist mit dem Eifer des eignen Interesses und mit der vollen Kraft der Wahrheit, daß alles dies ein großer Kampf und der Friede kein wahrer Friede war[1]).

Eben so ergibt sich auch die Eintheilung und Anordnung des Stoffes ganz nach dem Begriffe, den Thucydides sich von seinem Thema gebildet. Der Krieg selbst zerfällt durch die Art der Führung, die bei den Griechen noch mehr als bei uns durch die Jahreszeit bedingt war, in Sommer und Winter; die Sommer enthalten die Feldzüge, die Winter Rüstungen und Unterhandlungen. Die chronologischen Data nimmt Thucydides, da die Griechen keine allgemeine Aera hatten und der Kalender jeder Landschaft nach eigenthümlichen Schalt-Cyclen geordnet war und seine eigenthümlichen Benennungen hatte, von der natürlichen Folge der Jahreszeiten und dem Zustand der Ackerfelder her, der auch als Motiv zu Kriegsunternehmungen oft in Betracht kam; Angaben wie diese „da das Getreide in die Aehren schoß“, oder „da das Getreide eben reif wurde“[2]) geben eine solche Genauigkeit, als man zur Auffassung des Zusammenhangs dieser Ereignisse nur wünschen kann. In der Geschichte der Feldzüge sucht Thucydides das seiner Natur nach Zusammengehörende, die Erzählung einer

---

[1]) Thucyd. V, 26.

[2]) περὶ ἐκβολὴν σίτου, ἀκμάζοντος τοῦ σίτου u. dgl.

bestimmten Unternehmung, eines Land- oder See-Zuges, möglichst zusammenzuhalten und geht lieber in der Zeitfolge etwas voraus und hernach wieder zurück, um das Verwirrende des häufigen Abbrechens und Wiederanknüpfens zu vermeiden. Daß indeß Begebenheiten langwieriger Art, wie die Belagerungen von Potidäa und Platää, an verschiednen Stellen vorkommen müssen, liegt in der Natur der Sache und würde auch nicht anders sein können, wenn auch die Abtheilung nach den Sommern und Wintern hätte aufgegeben werden können[1]). Denn immer konnte eine Begebenheit, wie die Belagerung von Potidäa, erst dann auf eine lichtvolle und befriedigende Weise zu Ende gebracht werden, wenn der übrige Stand der kriegführenden Mächte, durch welchen den Belagerten die Hoffnung auf Entsatz abgeschnitten wurde, vorher vollständig überblickt worden war. Auch wird einen aufmerksamen Leser des Thucydides nirgends eine übermäßige Zerschneidung der Begebenheiten stören; diejenige Begebenheit, die als eine genommen die größte in seiner Geschichte ist und die Aufmerksamkeit mit der stärksten Federkraft spannt, die glückverheißende und schreckenvoll endende Unternehmung der Athener in Sicilien, ist durch wenige und kurzbehandelte Einschiebungen unterbrochen[2]). Das ganze Werk würde, wenn es fertig geworden wäre, in drei sehr wohlgegliederte Theile zerfallen: I. der Krieg bis zum Frieden des Nikias, der von den Verheerungs-

---

[1]) Dies zur Rechtfertigung gegen Dionysios Vorwürfe, de Thucyd. iudicium c. 9. p. 816. Reiske. Dem Dionys fehlt zur richtigen Beurtheilung des Thucydides die Hauptsache, die strenge Wahrheitsliebe der Alten.

[2]) Und wie glücklich sind auch diese Ereignisse, z. B. die Lage, in die Athen durch die Befestigung Dekeleas versetzt war, die Gräuel, welche die Thrakischen Soldtruppen in Mykalessos begingen (VII, 27—30), in das Ganze der Sicilischen Expedition verwebt.

zügen der Spartaner unter Archidamos der Archidamische Krieg genannt wird; II. die unruhigen Bewegungen unter den Griechischen Staaten nach dem Frieden des Nikias und die Sicilische Unternehmung; III. der wiederausgebrochene Krieg mit dem Peloponnes, von den Alten der Dekeleïsche Krieg genannt, bis zum Ruine Athens. Nach der Eintheilung in Bücher, die zwar nicht von Thucydides, aber von ganz verständigen Grammatikern des Alterthums, gemacht ist, besteht das erste Drittel aus den Büchern II. III. IV.; das zweite aus V. VI. VII.; vom dritten hat Thucydides selbst nur ein Buch, das achte, vollendet.

Wir müssen bei dieser Frage nach Thucydides Eintheilung und Anordnung des Stoffes auch noch das erste Buch, und zwar dies ganz besonders, in Betracht ziehn, weil die Anordnung desselben weniger durch die Sache selbst als durch Thucydides Reflexionen darüber gegeben ist. Der Schriftsteller beginnt mit der Behauptung, daß der Peloponnesische Krieg das größte Ereigniß sei, das seit Menschengedenken sich begeben habe, und beweist dies durch einen Rückblick auf die ältern Zeiten Griechenlands mit Einschluß der Perserkriege. Er geht die ältesten Zeiten, die Nachrichten vom trojanischen Kriege, die zunächst und später darauf folgenden Jahrhunderte und endlich die Perserkriege durch und zeigt, daß alle Unternehmungen der Zeit nicht mit dem Kraftaufwande wie der Peloponnesische Krieg ausgeführt wurden, weil insbesondere zwei Dinge, das versatile Vermögen und die Seemacht[1]), sich bei den Griechen erst spät einfanden und in größerem Maßstab entwickelten. Auf diese Weise führt Thucydides geschichtlich die Maxime durch, welche Perikles den Athenern praktisch eingeschärft hatte, daß nicht Land und Leute, sondern Geld und

[1]) χρήματα καὶ ναυτικόν.

Schiffe die Basis ihrer Macht sein müßten, und der Peloponnesische Krieg selbst erschien ihm als ein großer Beweis dieses Satzes, weil die Peloponnesier, bei aller Uebermacht an einheimischem Landbesitz und der Zahl freier Menschen, dessenungeachtet so lange gegen Athen im Nachtheile waren, bis sie durch die Verbindung mit Persien sich reiche Geldquellen und dadurch eine bedeutende Flotte verschafft hatten[1]). Nachdem nun Thucydides die Größe seines Gegenstandes durch diese Vergleichung erwiesen und von der Art seiner Behandlung der Geschichte kurze Rechenschaft gegeben hat, handelt er von den Ursachen des Krieges. Er theilt diese in unmittelbare oder offenkundige und in tiefer liegende, nicht ausgesprochene[2]). Die erstern sind die Händel von Korinth mit Athen über Kerkyra und Potidäa und die darauf begründeten Klagen der Korinthier in Lakedämon, welche die Lakedämonier zu dem Beschlusse bringen, daß Athen den Frieden gebrochen habe. Die zweiten liegen in der Furcht vor Athens anwachsender Macht, welche die Lakedämonier zum Kriege nöthigte, wenn es die Freiheit des Peloponnes behaupten wollte. Dadurch wird der Geschichtsschreiber veranlaßt das Wachsen dieser Macht selbst nachzuweisen und alle die Kriegszüge und politischen Maaßregeln zu überblicken, wodurch Athen von der erwählten Führerin der Insulaner und Asiatischen Griechen gegen Persien zur Beherrscherin des ganzen Archipelagus mit seinen Küsten-

---

[1]) Thucydides Räsonnement ist offenbar ganz richtig für eine Politik, die die Größe des Staats durch Herrschaft der Küsten des Mittelländischen Meeres begründen will, wie die Athens: Staaten dagegen, die sich erst durch die Ueberwindung binnenländischer Völker und großer Massen des Continents stärkten, ehe sie in den Kampf um die Herrschaft an den Küsten des Mittelländischen Meeres gingen, wie Macedonien und Rom, hatten doch *γῆν καὶ σώματα* zur Basis ihrer Macht, und *χρήματα καὶ ναυτικόν* fielen ihnen dann von selbst zu.

[2]) *αἰτίαι φανεραί — ἀφανεῖς.*

ländern geworden war. Es ist wohl klar, wenn man diesen Abschnitt über die Ursachen des Kriegs mit dem vorhergehenden verbindet, daß Thucydides überhaupt dem Leser eine Uebersicht von der ganzen Geschichte Griechenlands, wenigstens von dem, was ihm das Wichtigste darin schien, der Entwickelung der Geld- und Seemacht, verschaffen will, damit die große Handlung des Peloponnesischen Krieges sich auf einem dem Leser bekannten Boden bewege und die Lage und Beschaffenheit der darin auftretenden Staaten als gegeben vorausgesetzt werden könne. Aber weil Thucydides seine ganze Darstellung auf den Krieg concentrirt und damit ein inneres Begreifen der Gründe, nicht ein bloß äußeres Merken bezweckt: so stellt er die Erzählung dieser frühern Begebenheiten ganz unter allgemeine Begriffe und opfert diesen willig die äußere Zeitfolge auf, nach welcher die tiefer liegenden Gründe des Kriegs, d. h. das Wachsthum der Athenischen Macht, sich unmittelbar an die im ersten Abschnitte gegebene Darstellung der Schwäche Griechenlands in den ältern Zeiten angeschlossen haben würden.

Auch im dritten Theile des ersten Buchs, der die Verhandlungen der Peloponnesischen Bundesstaaten unter sich und mit Athen enthält, durch welche der Ausbruch des Krieges entschieden wurde, erkennt man die sich halb versteckende Absicht des Historikers dem Leser eine klare Vorstellung von den frühern Ereignissen zu geben, auf denen der gegenwärtige Zustand Griechenlands und besonders die Macht Athens beruhten. In diesen Verhandlungen fordern nämlich unter Anderem die Athener von den Spartanern sich der Sühnschuld zu entledigen, welche Pausanias Tödtung im Heiligthume der Pallas auf sie geladen; dabei erzählt der Historiker Pausanias verbrecherische Unternehmung und seinen Untergang; und knüpft daran wieder, als eine bloße Episode, die letzten Schicksale

des Themistokles an. Hier ist offenbar der Umstand, daß Themistokles in den Sturz des Pausanias hineinverwickelt wurde, nicht hinreichend, um die Einflechtung der Episode zu rechtfertigen: aber es liegt dem Thucydides daran den großen Mann, der die Athenische Seemacht und Politik begründet hatte, auch in diesen weniger bekannten Schicksalen dem Leser darzustellen und dabei der Geistesgröße des Mannes den vollen Tribut gerechter Würdigung zu zahlen [1]).

So viel über die Anlage und Einrichtung des Werkes; wir wenden uns zu der Behandlung des Stoffes selbst. Thucydides Geschichtschreibung ist keine aus den Büchern geschöpfte, sondern stammt unmittelbar aus dem Leben, aus eigner Ansicht und mündlicher Ueberlieferung; sie ist die erste Niederlegung des Erlebten in Schrift und trägt das Gepräge der Frische und lebendigen Wahrheit, das nur eine Geschichtschreibung der Art tragen kann. Thucydides hat, wie er selbst sagt [2]), seine Aufzeichnungen gleich mit dem Kriege selbst begonnen, indem er voraussah, was es für ein Krieg werden würde; er hat immerfort die einzelnen Begebenheiten, wie er sie selbst erlebte und durch genaueste Erkundigung von Leuten beider Parteien — nicht ohne viele Mühe und Aufwand — erfuhr [3]), aufgezeichnet und theils vor dem Exil in Athen, theils während desselben in Skapte-Hyle an seinem Werke gearbeitet. Am letztern Orte zeigte man später noch die Platane, unter welcher Thucydides zu schreiben pflegte. Was indeß Thucydides auf diese Weise im Verlauf des Krieges niederschrieb, waren immer nur Vorarbeiten, die man mit unsern Memoiren vergleichen kann [4]); die eigentliche Verarbeitung hat Thucydi-

---

[1]) Das Letztere geschieht von Thucyd. I, 138.

[2]) I, 1. *ἀρξάμενος εὐθὺς καθισταμένου.*

[3]) Thucyd. V, 26. VII, 44. Vgl. Marcellin. § 21.

[4]) ὑπομνήματα, commentarii rerum gestarum, sagen die Alten.

des erst nach dem Ende des Krieges im Vaterlande vorgenommen. Dies sieht man theils aus den häufigen Beziehungen auf die Ausdehnung, den Ausgang und den ganzen Zusammenhang des Krieges[1]), insbesondere aber daraus, daß das Werk unvollendet geblieben: woraus man schließen muß, daß jene Memoiren, die Thucydides im Verlaufe des Krieges aufgesetzt und die nothwendig bis zur Uebergabe Athens an die Lakedämonier reichten, doch nicht hinlänglich ausgearbeitet waren, um das Fehlende des Werkes daraus zu ergänzen. Auch ist die Nachricht ganz glaublich, daß von dem uns vorliegenden Werke das achte Buch noch nicht fertig und durch Abschreiber vervielfältigt war, als Thucydides starb, und daß es erst von der Tochter des Thucydides oder von Xenophon hinzugefügt wurde, nur daß darauf nicht der geringste Zweifel an der Aechtheit dieses Buchs gegründet werden darf, sondern höchstens einige Verschiedenheiten in der Composition daraus erklärt werden könnten, daß der Meister noch nicht die letzte Hand an diesen Theil seines Werks gelegt hatte[2]).

Die Art, wie Thucydides diese Sammlungen gemacht, die Nachrichten verglichen, geprüft, zusammengefügt hat, läßt sich nun freilich von uns nicht mehr controliren, da die mündliche Ueberlieferung jener Zeit verloren ist: aber wenn völlige Klarheit der Erzählung, Uebereinstimmung aller einzelnen Puncte unter einander und mit der sonst bekannten Lage der Dinge, Harmonie des Erzählten mit den Gesetzen menschlicher Natur und den Charakteren der handelnden Personen eine Bürgschaft der Wahrheit und Treue der Geschichtschreibung

[1]) S. Thucyd. I, 13. 93. II, 65. V, 26. Auch ist der Ton mancher Stellen so, daß man wohl merkt, der Schriftsteller schreibt in der Zeit der neuen Spartanischen Hegemonie. Besonders gilt dies von der Stelle I, 77: ὑμεῖς γ' ἂν οὖν εἰ καθελόντες ἡμᾶς ἄρξαιτε etc.

[2]) Ueber die Reden, die man vermißt, s. unten.

ist, so haben wir diese Bürgschaft bei Thucydides im vollsten Maße. Die Alten, welche in der Beurtheilung ihrer eignen Historiker sehr streng waren und die Glaubwürdigkeit der meisten angefochten haben, erkennen Thucydides Wahrhaftigkeit und Genauigkeit einstimmig an; auch Dionysios von Halikarnaß, welcher den Stil des Thucydides und die Anlage seines Werks vom Standpunkt eines damaligen Rhetors aus meistert, läßt seinem Vorsatze die Wahrheit zu sagen alle Gerechtigkeit widerfahren, und sein sonderbarer Vorwurf, daß er einen zu traurigen Gegenstand erwählt und den Ruhm seiner Landsleute nicht dadurch gefördert habe, verwandelt sich, vom rechten Standpunkte angesehen, in das Lob strenger historischer Wahrheit. Die Abweichungen späterer Historiker, des Diodor und Plutarch besonders, bestätigen nach genauer Prüfung durchgängig Thucydides Genauigkeit[1]), und Aristophanes stimmt da, wo er sich mit Thucydides berührt, in der Auffassung der Charaktere von Staatsmännern und der Lage Athens zu verschiedenen Zeiten, gerade so genau mit dem letztern überein, als der kecke karikirende Pinsel des komischen Sittenmalers mit dem getreu nachzeichnenden Griffel des Historikers zusammentreffen konnte. Ja wir dürfen fragen, ob es irgend eine Periode der Geschichte des Menschengeschlechts gibt, die mit einer solchen Klarheit vor unsern Augen steht, als die ersten einundzwanzig Jahre des Peloponnesischen Krieges durch das Werk des Thucydides; wo wir jede Begebenheit in allen irgend wesentlichen Puncten, in ihren Gründen und Anläßen, ihrem Verlauf und Ergebniß, mit der

[1]) So ist Diodor, in der Geschichte der Jahre zwischen dem Persischen und Peloponnesischen Kriege, ungeachtet der annalistischen Jahresrechnung, lange nicht so genau als Thucydides, der nur wenige Jahre bestimmt angibt. Von Diodor sind nur die Hauptdata, Regierungsantritte, Todesjahre u. dgl., zu brauchen.

Bestimmtheit und dem Gefühl von Vertrauen auf die führende Hand des Historikers verfolgen können, wie in jenen einundzwanzig Jahren. Unter den Römischen Historikern kann nur Sallust's Geschichte des Jugurthinischen Krieges und der Catilinarischen Verschwörung dagegen in die Wage gelegt werden; was von Tacitus Zeitgeschichte, den Historien, erhalten ist, steht bei gleicher Ausführlichkeit doch in der Deutlichkeit und Bestimmtheit der factischen Erzählung weit zurück; Tacitus eilt nur immer von einem Herz und Gemüth ergreifenden Moment zum andern und vernachlässigt darüber mehr als billig von dem Zusammenhange der äußern Begebenheiten befriedigende Rechenschaft zu geben[1]). Die neuere Historiographie wird sich diese Durchsichtigkeit der Thucydideischen Darstellung immer zum Muster nehmen müssen, aber es wird ihr bei der Trennung zwischen populärem Wissen und bestimmten Fachstudien[2]), bei den complicirteren Einrichtungen des neuern Lebens und weil selbst in den freiesten Staaten unserer Zeit sich so Vieles der Oeffentlichkeit immer noch mehr entzieht als im alten Sparta, über dessen geheime Staatsverhandlungen[3]) Thucydides klagt, kaum möglich sein jene zu erreichen.

Thucydides selbst bestimmt sein Werk solchen, die die Wahrheit des Geschehenen kennen lernen und in ähnlichen Fällen, wie sie nach dem Laufe menschlicher Dinge wieder=

---

[1]) So ist es außerordentlich schwer aus Tacitus Historien eine in allen Punkten klare Vorstellung von dem Kriege der Othonianer und Vitellianer in Oberitalien zu gewinnen.

[2]) Wodurch z. B. die Beschreibung einer Seuche, wie die bei Thucydides II, 47—53. jetzt unmöglich ist, da ein Laie sie nicht mit der Schärfe der Beobachtung, ein Mediciner nicht in solcher allgemeinen Verständlichkeit zu geben im Stande wäre.

[3]) τὸ κρυπτὸν τῆς πολιτείας.

kommen müssen, das Heilsame unterscheiden wollen; diesen hinterläßt er sein Buch zum dauernden Studium[1]). Hierin liegt schon eine Hinneigung zu jenem Pragmatismus der Geschichte, wo die Bildung zum Staatsmann, Feldherrn, überhaupt die praktische Anwendung als Hauptzweck, die Erzählung des Geschehenen als Mittel, angesehen wird, wie wir ihn im späteren Alterthum finden werden. Jedoch ist Thucydides nur in der Intention, nicht in der Ausführung, ein Pragmatiker in diesem Sinne; er begnügt sich bei der Geschichtschreibung selbst die Dinge, wie sie sich ereignet haben, darzustellen, ohne Nutzanwendungen für den Geschäftsmann oder Krieger daraus zu ziehen.

Thucydides würde diese innere Wahrheit und Klarheit der Geschichte niemals haben erreichen können, wenn er sich begnügt hätte dasjenige, was er eigentlich durch Zeugnisse erfahren konnte, die in die Sinne fallende Erscheinung, aufzuzeichnen und etwa hie und da eigne Räsonnements einzustreuen. Er hat die ganze Geschichte durch seinen Geist gehen lassen; sie ist vollkommen Product seines Geistes und ihre Glaubwürdigkeit beruht wesentlich darauf, daß Thucydides Geist die Fähigkeit und Bildung hatte, alle Gedanken, welche die handelnden Personen bei ihren Begebenheiten gedacht hatten, nach Anleitung der Handlungen selbst ihnen nachzudenken. Thucydides läßt nur in seltnen Fällen, wo er selbst seinen Zweifel kundgibt, über die Motive der handelnden Personen im Dunkeln; er gibt diese aber auch nicht als seine eignen Voraussetzungen und Ansichten, sondern unmittelbar als Geschichte; er konnte dies als redlicher, gewissenhafter Mann

[1]) Dies bedeutet das berühmte κτῆμα ἐς ἀεί, I, 22: kein Denkmal für die Ewigkeit. Thucydides setzt damit ein Schriftwerk, das man besitzen und immer von Neuem lesen muß, einem Werk entgegen, das bestimmt ist eine Versammlung von Zuhörern einmal zu ergötzen.

nur, wenn er wirklich die Ueberzeugung hatte, daß nur diese und keine anderen Ueberlegungen und Absichten die handelnden Personen leiteten. Seine eigne Meinung spricht Thucydides höchst selten als solche aus; noch seltener sein Urtheil über moralischen Werth oder Unwerth von Handlungen. „Es ist, wenn man Thucydides liest, als wenn nicht Thucydides, sondern die Geschichte selbst spräche": so hat man in neuerer Zeit den Eindruck dieser Geschichtserzählung zu bezeichnen gesucht, gewiß richtig und treffend, wenn man sich dabei nur auch bewußt wird, daß Thucydides erst die Geschichte ganz in seinen Geist aufnehmen mußte, um ihr vollkommenes Organ zu werden. Jede Person, die bei Thucydides auftritt, ist ein bestimmtes geistiges Wesen, von um so klarer ausgeprägter Eigenthümlichkeit, je bedeutender ihr Antheil an der Haupthandlung ist; und so bewundernswürdig die Kraft und Schärfe der Darstellung ist, mit der Thucydides bei einigen Personen, wie bei Themistokles, Perikles, Brasidas, Nikias, Alkibiades, die Summa ihrer Charakterdarstellung in wenige Worte zusammenzieht: so ist doch die Feinheit viel bewundernswürdiger, mit der alle Charaktere in jedem Zuge ihrer Handlungen und den begleitenden Gedanken festgehalten und durchgeführt werden[1]).

Am Entschiedensten und zugleich am Kühnsten spricht sich Thucydides Bewußtsein die Begebenheiten des Krieges in ihren innern geistigen Wurzeln zu erfassen in einem Theile seiner Geschichtschreibung aus, der ihm am Meisten eigenthümlich angehört, den Reden. Einerseits freilich sind diese in directem Ausdruck mitgetheilten Reden bei einem alten Historiker um Vieles natürlicher, als sie es bei einem neuern

[1]) Marcellinus nennt den Thucydides δεινὸς ἠθογραφῆσαι; wie unter den Dichtern am Sophokles das ἠθοποιεῖν besonders hervorgehoben wird.

wären. Reden in Volksversammlungen, Bundesräthen, vor dem Heere gehalten, waren oft selbst durch die sich daran knüpfenden Folgen wichtige Ereignisse, und zugleich vollkommen offenkundige, welche getreu aufzubewahren und mitzutheilen Nichts hinderte, als die Schranken des menschlichen Gedächtnisses. Dazu kam, daß die Griechen, bei der großen Lebhaftigkeit, mit welcher sie außer dem Inhalt auch die Form jeder öffentlichen Mittheilung auffaßten, gewohnt waren nicht bloß die Sache, die Gedanken in indirecter Rede auszugsweise mitzutheilen, sondern die Redner selbst redend einzuführen, wie z. B. die Platonischen Dialogen größtentheils erzählte Dialogen sind. Wie dabei natürlich jeder Erzählende Vieles aus eigner Erfindung supplirte, was sein Gedächtniß nicht bewahrt hatte: so erhielt auch Thucydides keine gleichlautenden Berichte über die Reden, so wenig er auch selbst die von ihm gehörten Reden ganz getreu wiederzugeben im Stande war. Er erklärt daher selbst seinen Entschluß in den Reden sich zwar so nahe wie möglich an das Ueberlieferte zu halten, aber — bei dessen Unzulänglichkeit — die Personen das sprechen zu lassen, was ihrer Lage am Angemessensten sei[1]). Wir müssen indeß hier noch einen Schritt weiter gehen, als Thucydides geht, und ihm eine noch freiere, von dem einzelnen Ueberlieferten unabhängigere Thätigkeit zuschreiben, als er sich vielleicht selbst bewußt geworden ist. Thucydides Reden enthalten die vollständige Motivirung der wichtigeren Handlungen aus den Gesinnungen der Staaten, Parteien und Individuen, von denen diese Handlungen ausgehn. Wo nun eine solche Motivirung ihm nöthig scheint, werden Reden mitgetheilt; wo nicht, werden sie weggelassen, auch wenn in der Wirklichkeit eben so viel gesprochen worden war, wie an jener

[1]) τὰ δέοντα μάλιστα, Thucyd. I, 22.

Stelle. Daraus folgt nothwendig, daß die gegebenen Reden Vieles in sich zusammenfassen und concentriren müssen, was in der Wirklichkeit an verschiedenen Stellen gesprochen worden ist, wie z. B. erst bei der zweiten Verhandlung der Athenischen Volksversammlung über das Schicksal der Mitylenäer, in welcher der zur wirklichen Ausführung kommende Beschluß gefaßt wurde, die beiden einander entgegenstehenden Parteien, die streng tyrannische und die mildere und humanere, in den Reden des Kleon und Diodotos geschildert werden, wiewohl Kleon schon am vorigen Tage durch eine Rede den ersten grausamen Beschluß gegen die Mitylenäer durchgesetzt[1]) und dabei gewiß Vieles gesagt hatte, was bei Thucydides erst in der zweiten Verhandlung zum Vorscheine kommt[2]). An einer Stelle theilt auch Thucydides statt einer Rede ein Gespräch mit, weil die Umstände keine öffentliche Volksrede zuließen, in den Verhandlungen der Athener mit dem Rathe von Melos, von dem Angriffe der Athener auf diese Dorische Insel nach dem Frieden des Nikias: aber es ist dem Thucydides sehr wichtig den Standpunkt an dieser Stelle genau zu bezeichnen, auf den die Athener in ihrer selbstsüchtigen und tyrannischen Politik gegen alle schwächeren Staaten damals gelangt waren[3]).

---

[1]) Thucyd. III, 36.

[2]) Auch stehen die Reden oft in Beziehungen zu einander, welche nicht wirklich stattgefunden haben können. Die Rede der Korinthier I, 120 ff. antwortet gewissermaßen auf die Rede des Archidam in der Spartanischen Volksversammlung und auf die des Perikles in Athen, wiewohl die Korinthier keine von beiden gehört haben. Aber dies Verhältniß ergibt sich daraus, daß die Rede der Korinthier die Siegeshoffnungen eines Theils der Peloponnesier ausdrückt, während Archidam und Perikles die ungünstige Lage des Peloponnes von verschiedenen Seiten mit Klarheit auffassen. Vgl. auch, was Cap. 31 über Perikles Reden bei Thucydides gesagt ist.

[3]) Dionysios sagt de Thucyd. iudic. c. 38, p. 910: die hier entwickelten Grundsätze seien nicht Athenern, sondern nur Barbaren ange-

Daß man von Thucydides Reden keine mimische Nachbildung in der Art erwarten muß, daß die Redeweise verschiedner Völkerschaften und Individuen bis ins Kleinste nachgeahmt worden wäre, versteht sich von selbst: darüber wäre die Einheit des Tons, die Harmonie seiner ganzen Darstellung, verloren gegangen. Thucydides geht in der Charakteristik der Personen, die er sprechen läßt, so weit, als es ihm das allgemeine Gesetz seiner Geschichtschreibung gestattet: er gibt die Gedanken der Personen wieder, und nicht bloß dem Inhalte nach den Charakteren derselben angemessen, sondern auch in der Art, wie die Gedanken entwickelt und verbunden werden. Gleich im ersten Buche werden die Kerkyräer, die immer nur den gemeinsamen Nutzen ihrer Bundesgenossenschaft mit Athen hervorheben, die Korinthier, die eine gewisse moralische Würde zu behaupten suchen, die Besonnenheit, Verstandesreife und edle Simplicität des trefflichen Archidamos, das trotzige Selbstgefühl des Ephoren Sthenelaidas, eines Spartaners von der gemeinern Gattung, vortrefflich geschildert, und mit der Absicht und den Grundgedanken ihrer Reden stimmt der Ton der Ausführung vollkommen überein, wie die gründliche Ausführlichkeit des Archidam und die schneidende Breviloquenz des Sthenelaidas. Die Hauptsache bleibt dem Thucydides bei der Abfassung der Reden die Gesinnungen zu zeigen, aus denen die Handlungsweise der Personen hervorging, und diese Gesinnungen sich selbst vortragen, begründen, rechtfertigen oder beschönigen zu lassen. Dies geschieht mit einer solchen innern Wahrheit und Uebereinstimmung, der Historiker weiß sich so in die Denkweise der Personen zu versetzen, ihren Absichten und Gesinnungen eine solche

messen, und tadelt den Thucydides deshalb aufs Heftigste: aber es waren die Grundsätze, nach denen die Athener handelten und die sie auch aus ophistischen Lehren zu beschönigen wußten.

Begründung und scheinbare Sicherheit zu geben, daß man gewiß sein kann, daß die Personen selbst unter dem unmittelbaren Impuls ihrer Interessen und Bestrebungen ihre Sache nicht besser führen konnten. Man muß sich gestehn, daß ein Theil dieser bewundernswürdigen Fähigkeit wohl der Schule der sophistischen Rhetorik verdankt wird, in der man sich übte für beide Parteien, auch für die gute und schlechte, zu sprechen: aber zugleich ist sicher, daß die Anwendung, welche Thucydides von dieser Kunst macht, die heilsamste und beste war, die man sich denken kann, und daß ohne dies Vermögen sich in verschiedne und entgegengesetzte Denkweisen hineinzudenken und jeder eine gewisse Art von Begründung und Berechtigung angedeihen zu lassen (ohne welche überhaupt eine Denkweise in der Geschichte niemals einen bedeutenden Einfluß gewinnen wird) wahre Historiographie nicht denkbar ist. So entwickelt Thucydides die Grundsätze, auf welche die Athener die Behandlung ihrer Bundesgenossen gründeten, mit einer solchen Consequenz, daß man ihrem Räsonnement gewissermaßen Recht zu geben genöthigt wird. Sie zeigen in einer Reihe von Reden, die an verschiednen Stellen eintreten, aber sich auf eine solche Art an einander schließen, daß die weitere Fortbildung und immer härtere Steigerung dieser Grundsätze am Tage liegt: daß sie ihre Macht nicht durch Gewalt gewonnen und durch die Umstände genöthigt worden wären ihr die Form einer Herrschaft zu geben, daß sie jetzt ihre Herrschaft nicht aufgeben könnten, ohne ihre eigne Existenz aufs Spiel zu setzen, daß die Herrschaft, weil sie zu einer Tyrannei geworden sei, auch mit Strenge und Härte behauptet werden müsse und Menschlichkeit und Billigkeit nur gegen unsers Gleichen, die uns selbst wieder Gutes erweisen können, am Platze sei[1]), bis

[1]) Thucyd. III, 37—40. Dies sagt freilich Kleon, der an der Stelle der milderen Partei des Diodotos unterliegt: aber die Aus-

denn im Gespräch mit den Meliern die Athener das Recht des Stärkeren als ein allgemeines Naturgesetz aussprechen und bloß darauf ihre gewaltsame Forderung gründen, daß die Melier ihnen sich unterwerfen sollen. „Wir verlangen und thun nichts, sagen sie, als was dem gemäß ist, was die Menschen von den Göttern denken und für sich selbst verlangen. Denn wie wir's von den Göttern glauben, so sehen wir es von den Menschen deutlich, daß sie überall durch eine Naturnothwendigkeit, wo sie die Gewalt haben, herrschen und befehlen. Wir haben dies Gesetz weder eingeführt, noch zuerst in Anwendung gebracht: aber da wir es als bestehend empfangen haben und unsern Nachkommen für immer hinterlassen werden, so wollen wir auch jetzt darnach handeln, indem wir wissen, daß ihr und alle Andern bei gleicher Macht dasselbe thun würdet"[1]). Diese Grundsätze, nach denen allerdings Griechen und andre Menschen auch schon früher gehandelt, aber dabei wenigstens die Maske des Rechts vorgenommen hatten, spricht der Geschichtschreiber in diesem Dialog mit einer solchen objectiven Kälte und Ruhe, so ganz ohne Andeutung eigner Empfindungen dabei, mit völlig unverzogner Miene aus, daß man zu glauben versucht wird, Thucydides selbst kenne als Schüler der damaligen Sophisten kein andres Recht in der Politik, als das des Stärkeren. Aber offenbar ist ein großer Unterschied zwischen der Denk- und Handlungsweise, welche Thucydides als die in Athen herrschend gewordne mit objectiver Unbefangenheit widergibt, und Thucydides Ueberzeugungen, was der Menschheit und seinem Volke zum Heile gereiche. Wie wenig Thucydides als sittlicher Mensch die neuen An-

---

nahme, die hier einmal aus Humanität mit den Mitylenäern gemacht wird, bleibt eine Ausnahme, und im Ganzen bleibt Kleons Geist in der äußern Politik Athens der herrschende.

[1]) Thucyd. V, 105 nach der richtigen Erklärung von Arnold.

sichten dieser Zeit gut hieß, zeigt die ausnehmend lehrreiche und ergiebige Schilderung, die er von den Veränderungen ent- entwirft, welche nach den ersten Jahren des Krieges in dem politischen Leben der einzelnen Staaten, besonders durch die Factionenkämpfe im Innern, eintraten, wo Thucydides es gewiß nicht als einen heilsamen Wechsel darstellt, daß „die Einfalt, welche zu einer edlen Sinnesart wesentlich gehört, damals verlacht wurde und aus der Welt verschwand"[1]). So wird auch die Verherrlichung der Athenischen Demokratie und Lebensweise, welche besonders in Perikles erhabner Leichenrede gegeben ist, sehr bedingt theils dadurch, daß Thucydides die Herrschaft der Fünftausend die erste gute Verfassung nennt, die er in Athen erlebt[2]), theils durch die gelegentliche Aeußerung, daß die Lakedämonier und Chier allein, so viel ihm bekannt geworden, mit dem Glücke Mäßigung und Besonnenheit zu vereinigen gewußt hätten[3]). So werden wir überhaupt bei Thucydides seine eigne ernst sittliche Gesinnung von der unbefangenen Wahrheitsliebe wohl zu unterscheiden ha- haben, mit der er die damalige Welt schildert, wie sie war, und werden ihm auch eine tief im Herzen wurzelnde Gottesfurcht darum nicht absprechen, weil es sein Vorsatz ist die menschlichen Dinge in ihrem rein menschlichen Zusammenhange zu beschreiben und zwar den Glauben der handelnden Personen als Motiv ihrer Handlungen in Berechnung zu ziehn, aber seinen eignen Glauben nicht den Ereignissen aufzudrängen. Religion, Mythologie, Poesie sind Dinge, die

---

[1]) τὸ εὔηθες, οὗ τὸ γενναῖον πλεῖστον μετέχει, καταγελασθὲν ἠφανίσθη. Thucyd. III, 83.

[2]) Thucyd. VIII, 97.

[3]) Thucyd. VIII, 24: εὐδαιμονήσαντες ἅμα καὶ ἐσωφρόνησαν.

Thucydides, bis zu einer gewissen Einseitigkeit[1]), von sich als Historiker entfernt hält; und man kann ihn nicht mit Unrecht den Anaxagoras der Geschichte nennen, der das Göttliche eben so bestimmt von dem Causalnex des menschlichen Lebens absondert, als der Ionische Physiker den Nus von den Wirkungen der Kräfte in der materiellen Natur entfernt gehalten hatte.

Thucydides Ausdruck und sprachlicher Stil hängt mit dem Charakter seiner Geschichtschreibung zu genau zusammen und ist von zu eigenthümlichem Gepräge, als daß wir, ungeachtet der Kürze dieser Charakteristik, nicht den Versuch machen sollten die Hauptpuncte seiner Eigenthümlichkeit dem Leser deutlich zu machen.

Der Zugang zu einer richtigen Auffassung dieses eigenthümlichen Stils ist, wie uns scheint, schon durch die Bemerkung gegeben, daß im Thucydides die gedankenschwere Beredsamkeit des Perikles sich mit dem alterthümlichen strengen Kunststile der Rhetorik des Antiphon vereinigt.

Thucydides hat im Wortgebrauch die große Schärfe und Präcision, welche alle vorzüglichen Schriftsteller dieser Zeit auszeichnet, wo jedes Wort in allen seinen Theilen in voller Bestimmtheit genommen wird. Sie artet auch bei ihm an einigen Stellen fast in eine Sucht sinnverwandte Worte zu distinguiren (nach Prodikos Weise) aus[2]).

Dieser Bestimmtheit des Ausdrucks kommt ein großer Reichthum des Sprachmaterials zu Hilfe, wobei Thucydides

---

[1]) Daß Thucydides die ältere Cultur von Griechenland in manchem Puncte zu geringschätzig behandelt, läßt sich bestimmt nachweisen; überhaupt zeigt der erste Theil des ersten Buchs, die eigentliche Einleitung, schon weil sie zum Erweis eines allgemeinen Satzes geschrieben ist, für den Thucydides gewissermaßen plädirt — nicht die Unbefangenheit der Darstellung, wie der Haupttheil des Werks.

[2]) I, 69. II, 62. III, 39.

wie Antiphon, noch viele alterthümliche poetische Worte braucht, nicht um seine Rede damit auszuschmücken, wie Gorgias that, sondern weil ihm der damalige Sprachgebrauch diese kernigen, das Gemüth ansprechenden Ausdrücke noch gewährte[1]). Auch im Dialekt blieb Thucydides der ältern Attischen Sprachweise, wie sie die Tragödie darstellt, mehr getreu als seine Zeitgenossen unter den komischen Dichtern[2]).

Eben so gewährte eine gewisse alterthümliche, im Ganzen mehr der Poesie als als der Prosa zustehende, Freiheit in den Structuren dem Thucydides das Mittel Begriffsverbindungen auf eine viel schärfere Weise, ohne Einmischung überflüssiger und darum störender Redetheile, auszuprägen, als es bei einer größeren Beschränkung der Constructionen auf das Regelmäßige geschehen kann. Ein solches Mittel ist die Freiheit von Verben abgeleitete Nomina eben so zu construiren, wie die Verba[3]). Dies und Andres gewährt jene Schnelligkeit der Bezeichnung, wie die Alten sagen[4]), die den Nagel sogleich auf den Kopf trifft: auf der Thucydides Kürze weit mehr beruht, als auf der Auslassung irgend eines zur Sache dienlichen Umstands.

Auch in der Wortstellung nimmt Thucydides eine Freiheit in Anspruch, wie sie sonst nur den Dichtern zusteht, aber

---

[1]) Später heißen solche Ausdrücke, die inzwischen völlig aus der gewöhnlichen Sprache verschwunden waren, *γλῶσσαι*, daher Dionysios über das *γλωσσηματικόν* der Rede des Thucydides klagt.

[2]) S. Cap. 27 am Schlusse.

[3]) Darauf beruhen Redensarten, wie *ἡ οὐ περιτείχισις* d. h. der Umstand, daß eine feindliche Stadt nicht mit Belagerungsmauern eingeschlossen wird, *τὸ αὐτὸ ὑπὸ ἁπάντων ἰδίᾳ δόξασμα*, der Fall, wo alle jeder für sich dieselbe Meinung von einer Sache hegen, *ἡ ἀκινδύνως δουλεία* (nicht einerlei mit *ἀκίνδυνος*) eine Sklaverei, wobei es sich ganz bequem und sorglos lebt.

[4]) *τάχος τῆς σημασίας*.

auch diese nur als ein Mittel den Gedanken in größerer Klarheit und Schärfe herauszustellen; indem er dadurch theils die Worte, auf denen der Nachdruck der Rede liegt, an die Spitze des Satzes zu bringen[1]), theils die Begriffe mehr nach ihrer innern Verwandtschaft oder auch nach dem zwischen ihnen stattfindenden Contrast, als nach der grammatischen Construction, zusammenzuordnen[2]) in den Stand gesetzt wird.

In der Zusammenfügung der Sätze führt Thucydides Bestreben nach Schärfe und Feinheit der Bezeichnung zu einer gewissen Ungleichförmigkeit und Rauhheit[3]), die von der Glätte des spätern Stils sehr weit entfernt ist. Indem nämlich Thucydides bei der Entfaltung des Gedankens in einzelne Theile jedem Theile sein eigenthümliches Recht geben will, vermeidet er keineswegs in entsprechenden Gliedern verschiedne grammatische Formen (Casus, Modi) zu brauchen[4]) und einen schnellen Wechsel in den grammatischen Begriffen, z. B. dem Subject, eintreten zu lassen, der oft auch nicht ausdrücklich angezeigt wird, sondern stillschweigend geschieht, indem aus einem Ausdruck ein andrer, für die Stelle erforderlicher, supplirt wird[5]).

---

[1]) wie I, 93. *τῆς γὰρ θαλάσσης πρῶτος ἐτόλμησεν εἰπεῖν ὡς ἀνθεκτέα ἐστίν.*

[2]) wie III, 39. *μετὰ τῶν πολεμιωτάτων ἡμᾶς στάντες διαφθεῖραι*, wo die hervorgehobnen Worte wegen des Contrasts zusammenstehn.

[3]) *ἀνωμαλία, τραχυτής.*

[4]) z. B. zwei verschiedene Casus-Structuren, etwa als Gründe einer Handlung, durch *καὶ* zu verbinden, oder nach derselben Absichts- oder Bedingungspartikel den Conjunctiv und dann den Optativ zu setzen, wobei immer ein bestimmter Unterschied nachweisbar ist.

[5]) Das *σχῆμα πρὸς τὸ σημαινόμενον*, so wie *ἀπὸ κοινοῦ*, ist bei Thucydides sehr gebräuchlich.

Thucydides Periodenbau steht eben so, wie der des Antiphon, in der Mitte zwischen der lockern Satzfügung der Ionier und der periodischen Schreibart, die sich erst später in Athen entwickelte. Die größere Kraft und Energie in der Gedanken-Combination, die besonders in der Motivirung von Entschlüssen und Thaten hervortritt, gibt sich auch durch größere Satz-Combinationen kund; aber diese Massen erscheinen noch nicht als wohlgegliederte, leicht bewegliche, schnell und gewandt einhertretende Körper, sondern mehr als Conglomerate, in denen die Anziehungskraft eines Hauptgedankens eine Menge Nebengedanken herangezogen und neben sich aufgeschichtet hat. Und zwar hat Thucydides zwei Gattungen dieser motivirenden Sätze, die beide gleich charakteristisch für seinen Stil sind. In der einen, die man die absteigende nennen kann, setzt er die Handlung, das Resultat, voran und läßt unmittelbar in Causalsätzen oder Participien die nächsten Ursachen oder Motive folgen, die er dann wieder durch ähnliche Satzformen begründet und so, gleichsam die Rede zerfasernd, in den Zusammenhang der Dinge eingreifen läßt, ähnlich wie ein Baumstamm mit seinen Wurzelfasern in die mütterliche Erde eingreift[1]). Die andere Form, die ansteigende Periode, beginnt mit den begründenden Umständen, entwickelt daraus allerlei Folgen oder darauf bezügliche Ueberlegungen, und schließt — oft nach einer langen Kette von Folgerungen — mit dem Resultat, einem Entschluß oder der Handlung selbst[2]).

[1]) Beispiele I, 1, (*Θουκυδίδης ξυνέγραψε*). I, 25, (*Κορίνθιοι δὲ κατὰ τὸ δίκαιον — ἤρχοντο πολεμεῖν*) und überall.

[2]) Beispiele I, 2, (*τῆς γὰρ ἐμπορίας*), I, 58, (*Ποτιδαιᾶται δὲ πέμψαντες*), IV, 73, 74, (*οἱ γὰρ Μεγαρῆς — ἔρχονται*). Interessant ist es, wie Dionysios de Thucyd. iudic. p. 872 eine solche ansteigende Periode seiner Kritik unterzieht und in eine leichter faßliche, gefälligere, aber minder strenge und präcise Form auflöst, indem er einen Theil der Motive mitten herausnimmt und nachträglich beibringt. Auch hierin

Beide Arten von Perioden haben etwas Anstrengendes und verlangen zweimal gelesen zu werden, um in ihrer ganzen Zusammenfügung dem Geiste klar zu werden; man kann sie durch Auflösungen, welche bestimmte Ruhepuncte gewähren, übersichtlicher, bequemer, gefälliger machen, aber man wird dann auch gestehen müssen, daß in Thucydides Form, wenn man ihre Schwierigkeiten einmal überwunden, das Zusammenwirken aller Glieder zu einem Ergebniß, die Einheit des Gedankens, am Schärfsten ausgesprochen ist.

Diese Art des Satzbau's gehört dem historischen Stil des Thucydides eigenthümlicher an; gemeinsam dagegen mit dem ganzen Zeitalter ist ihm die in den Reden herrschende symmetrische Architektonik der Rede, dies Spalten und Gegenüberstellen der Begriffe, dies Vergleichen und Unterscheiden, dies Herüber- und Hinüberblicken, wodurch eine eigne wiegende Bewegung in Geist und Rede kommt. Wie wir schon bei Antiphon gesagt haben, ist diese antithetische Redeweise von Haus aus keine leere Manier, sie ist ein Product des Attischen Scharfsinnes und Witzes, aber sie ist unläugbar, unter dem Einflusse der sophistischen Redekunst, in Manier ausgeartet; und Thucydides selbst ist voll von Künstlichkeiten der Art, bei denen man oft nicht weiß, ob man die Feinheit der Gedanken-Spaltung bewundern, oder sich über die alterthümlich affectirte Zierlichkeit mehr verwundern soll — besonders wenn zu den innern Verhältnissen der Gedanken und Begriffe auch die äußern Zierden der Isokola, Homöoteleuta, Parechesen u. dergl. hinzukommen[1]).

---

hat Antiphon viel Aehnliches, wie z. B. in dem Satze Tetral. I, α, § 6: ἐκ παλαιοῦ γὰρ κ. τ. λ.

[1]) Wie wenn Thucyd. IV, 61 sagt: οἵ τ' ἐπίκλητοι εὐπρεπῶς ἄδικοι ἐλθόντες εὐλόγως ἄπρακτοι ἀπίασιν, d. h.: „So werden die, welche mit gutem Scheine ungerechter Weise herbeigerufen sind, aus gu-

Dagegen sind dem Thucydides, wie dem Antiphon, und noch mehr als diesem, alle jene Unregelmäßigkeiten der Rede fremd, die aus Leidenschaft oder Verstellung hervorgehn; es herrscht in ihm eine Geradheit und Ruhe, die man wohl mit nichts besser vergleichen kann als mit der erhabnen Seelen-Stille und Klarheit, die alle Gesichtszüge von Göttern und Heroen aus der Phidiassischen Schule der Sculptur aussprechen. Es ist nicht Unvollkommenheit der Rede, es ist ein Gesetz der Würde, das über jeder Aeußerung waltet, und selbst in den gefährlichsten Lagen, welche alle Leidenschaften und Affecte, Furcht und Angst, Zorn und Haß, hervorrufen mußten, dem Redenden den Ton der Mäßigung und Besonnenheit, und vor Allem der eindringenden Erörterung der Sache selbst, zu behaupten gebietet. Welche leidenschaftliche Declamationen würde ein späterer Rhetor den Thebanern und Platäern in den Mund gelegt haben, wo diese von jenen vor dem Spartanischen Gerichte auf Tod und Leben angeklagt werden; bei Thucydides kommt keine leidenschaftlichere Wendung vor als einmal: „Wie solltet ihr da nicht schrecklich gehandelt haben!“[1]).

Man kann sich wohl denken, wenn man mit diesen Reden etwa die des Lysias vergleicht, wie fremdartig schon in der Zeit, in der Thucydides Werk zuerst bekannt wurde, dieser Stil und diese Eloquenz mit ihrer Gedankenfülle, scharfen

---

tem Grunde unverrichteter Weise wieder fortgehn.“ Andere Beispiele I, 77, 144. III, 38. 57. 82. IV. 108. Die alten Schriftsteller der Rhetorik sprechen oft von diesen σχήματα τῆς λέξεως im Thucydides; Dionysios findet sie μειρακιώδη, puerilia. Vgl. Gellius N. A. XVIII, 8.

[1]) Πῶς οὐ δεινὰ εἰργασθε; Thuc. III, 66. Etwas mehr Lebhaftigkeit und Munterkeit findet sich, gewiß zur Charakteristik des Sprechenden, in der Rede des Athenagoras, des Führers der demokratischen Partei in Syrakus, Thuc. VI, 38, 39.

und kunstreichen Ausprägung aller Gedanken und mit ihren nur mit großer Aufmerksamkeit richtig zu fassenden Satzgefügen den Athenern erscheinen mußten, die damals schon nicht mehr gewohnt waren auf die öffentlichen Leistungen in Poesie und Prosa eine so angestrengte Aufmerksamkeit zu wenden. In Beziehung auf die Reden mag wohl Kratippos — ein Fortsetzer des Thucydides — ganz recht haben, wenn er als Grund angibt, warum das achte Buch keine Reden enthalte, Thucydides habe gefunden, daß sie dem damaligen Geschmacke nicht mehr gefielen[1]). Sie mußten in der That schon damals auf den Attischen Geschmack den Eindruck machen, den Cicero später den Römern durch die Vergleichung mit sehr altem, herben und schwer auf die Zunge fallenden Falerner deutlich zu machen sucht[2]). Auch war Thucydides den Griechen und Römern der Zeit um nichts leichter, als er es den Kennern des Griechischen heut zu Tage ist; ja wenn man findet, daß schon Cicero die Reden in seinem Werke kaum verständlich nennt[3]): so darf die Philologie unsrer Tage stolz darauf sein, daß ihr kaum irgend etwas darin unverständlich geblieben ist.

---

[1]) Kratippos bei Dionys. de Thucyd. iud. c. 16, p. 847: *τοῖς ἀκούουσιν ὀχληρὰς εἶναι.*

[2]) Cicero Brutus 83, 288.

[3]) Cicero Orat. 9, 30. Ipsae illae (Thucydidis) conciones ita multas habent obscuras abditasque sententias, vix ut intelligantur.

Fünfunddreißigstes Capitel.

Die neue Ausbildung der Redekunst durch Lysias.

Mit dem Ende des Peloponnesischen Krieges tritt, nach der ungeheuren Anstrengung der Kriegführung und dem furchtbaren Falle der Macht Athens, ein Zustand der Erschöpfung und Erschlaffung ein. Freiheit und Demokratie wurden zwar durch Thrasybul und seine Freunde hergestellt, aber Athen hatte aufgehört Hauptstadt eines großen Reiches, Beherrscherin des Meers und der Küstenländer zu sein und bekam erst durch Konons kluges Benehmen bei den Persern einen geringen Theil der früheren Herrschaft wieder. Die bildenden Künste, die unter Perikles durch Phidias sich aufs Herrlichste entfaltet hatten, konnten bei dem Mangel an Vermögen und Unternehmungslust keine neuen Blüthen treiben; erst ein Menschenalter später, von Olymp. 102 (372) an, finden wir einen neuen Aufschwung in der jüngern Attischen Schule des Praxiteles. Die Poesie entartet in der spätern Tragödie und dem Dithyramb immer mehr in sinnliche Spielerei und spitzfindige Rhetorik. Der großartige Schwung, das edle Bewußtsein innerer Größe, die energische Anspannung in jeder Bestrebung schien aus den Künsten wie aus dem Leben gewichen zu sein.

Und doch war es gerade diese Zeit, in welcher die prosaische Rede, von Fesseln, die sie bis dahin noch immer umstrickt hatten, gelöst, einen neuen freiern Anlauf nahm, der zu ihrer schönsten Entwickelung führte. Lysias und Isokrates, die beiden Jünglinge, die Sokrates in Platons Phädrus einander gegenüber stellt, den ersten bitter tadelnd, auf den zweiten

große Hoffnungen gründend, gaben auf verschiedenen Wegen durch glückliche Veränderungen, die sie mit der bisherigen Redeweise vornahmen, der Redekunst eine ganz neue Gestalt.

Lysias stammte aus Syrakus, von einer angesehenen Familie. Sein Vater Kephalos war auf Perikles Zureden nach Athen gezogen und lebte dort dreißig Jahre[1]); er tritt in Platons Dialogen vom Staate um das Jahr 92, 2 (411)[2]) in höchstem Alter als ein allgemein verehrter, würdevoller Greis auf. Lysias war bei der Gründung der großen Kolonie Thurii, zu der sich ziemlich ganz Griechenland vereinigte, Ol. 84, 1 (444), mit seinem ältesten Bruder Polemarchos eben dahin gegangen, um das der Familie zugetheilte Loos in Besitz zu nehmen; er selbst war damals erst funfzehn Jahr alt. Hier in Thurii widmete er sich der Rhetorik, wie sie in den Schulen der Sicilischen Sophisten gelehrt wurde; der bekannte Tisias und ein anderer Syrakusier Nikias waren seine Lehrmeister. Erst in reiferen männlichen Jahren, Ol. 92, 1 (412), kam Lysias nach Athen und lebte hier noch einige wenige Jahre im Hause seines Vaters Kephalos, dann auf eigne Hand, dem Geschäfte eines Sophisten obliegend[3]). Obgleich nicht zur Bürgerschaft von Athen gehörig, sondern nur ein Schutzgenoß[4]), hatte er mit seiner ganzen Familie eine lebhafte Anhänglichkeit an die Demokratie. Polemarchos wurde deswe-

---

[1]) Nach dem Hauptzeugniß des Lysias g. Eratosthenes § 4.

[2]) Nach Böckh's in zwei Programmen der Berliner Universität von 1838 und 1839 erwiesener Fixirung der Zeit der Republik.

[3]) *Λυσίας ὁ σοφιστής* heißt es in der Rede gegen die Neära p. 1352 Reiske, und es ist nicht zu zweifeln, daß der Redner gemeint ist.

[4]) *μέτοικος*. Nach Thrasybuls Willen sollte er Bürgen werden: aber durch Ungunst der Umstände blieb er *ἰσοτελής*, eine bevorrechtete Classe unter den Schutzgenossen. Als Isotelen hatte die Familie schon vor den Dreißig Chöre ausgerüstet, wie die Bürger.

gen unter den Dreißigen genöthigt den Giftbecher zu trinken; Lysias selbst entrann der Verfolgung der Tyrannen mit Mühe, indem er nach Megara flüchtete. Um so bereiter war er Thrasybul und die andern Freiheitshelden von Phyle mit den Resten seines Vermögens zu unterstützen und die Herstellung der Demokratie nach Kräften zu fördern[1]).

Nun lebte er wieder als Inhaber einer Schildfabrik und Lehrer der Redekunst, nach Art der Sophisten, in Athen, als ein ihn nahe angehendes Ereigniß ihn in eine neue Laufbahn warf. Eratosthenes, einer der Dreißigmänner, wollte sich die Amnestie zu Nutze machen, welche das Volk selbst den dreißig Tyrannen angedeihen ließ, im Falle sie sich durch öffentliche Rechenschaft von aller Schuld reinigen könnten. Eratosthenes stützte sich darauf, daß er unter den Dreißig zu der milderen Partei des Theramenes gehört habe, der eben deswegen von dem strengen und gewaltsamen Kritias vernichtet worden war. Und doch hatte eben dieser Eratosthenes den Polemarchos nach einem Beschlusse der Dreißig auf der Straße aufgegriffen, ins Gefängniß geschleppt und dadurch seinen Justizmord herbeibeigeführt. Daher bei seiner Rechenschaft[2]) Lysias persönlich als Ankläger gegen ihn auftrat, wiewohl er, nach seiner eignen Aussage, bis dahin weder eigne noch fremde Geschäfte jemals im Gerichte betrieben hatte[3]). Er greift ihn zunächst wegen der von ihm verschuldeten Ermordung des Polemarchos und der übrigen Leiden an, die er seiner Familie zugefügt habe: und verbreitet sich alsdann über die ganze

---

[1]) Mit einem offenbar persönlichen Interesse gedenkt Lysias im Epitaph., § 66, der Fremden, d. h. der Schutzgenossen, die an der Seite der Befreier Athens im Piräeus gefallen waren.

[2]) εὐθύνη.

[3]) οὔτ' ἐμαυτοῦ πώποτε οὔτε ἀλλότρια πράγματα πράξας, gegen Eratosth. § 3.

Laufbahn und Amtsthätigkeit des Eratosthenes, der auch zu den Vierhundert und zu den fünf Ephoren gehört hatte, welche auf Betrieb der Hetärieen oder geheimen Verbindungen nach der Schlacht von Aegospotamos gewählt worden waren: wobei er die Behauptung durchführt, daß gerade Theramenes, der angeblich Milde und Gemäßigte, durch seine Ränke dem Staate am Allermeisten geschadet habe. Durch die ganze Rede geht der Ausdruck wahrster Ueberzeugung und einer unerkünstelten Wärme, wie sie bei einer den Sprecher so nahe berührenden Angelegenheit sich von selbst einstellen mußte. Er schließt nach den kräftigsten Mahnungen an die Richter: „Ich will aufhören anzuklagen. Ihr habt gehört, gesehn, erfahren; ihr wißt's, richtet."

Diese Rede macht eine große Epoche im Leben des Lysias, seinen Beschäftigungen und Studien, dem Stile seiner Beredsamkeit, und man darf sagen — in der ganzen Geschichte der Attischen Prosa. — Lysias hatte die Beredsamkeit bis dahin allein schulmäßig, durch Unterricht jüngerer Leute und Verfertigung von Uebungsreden, betrieben, als ein Sophist aus der Sicilischen Schule. Die Einseitigkeit und Manier, welche einem solchem Betriebe der Eloquenz der Natur der Sache nach droht, konnte von Lysias um so weniger vermieden werden, da er ganz unter dem Einflusse derselben Schule stand, aus der Gorgias hervorgegangen war. Das Bestreben die Gewalt der Rede gerade dadurch zu beweisen, daß das Unwahrscheinliche wahrscheinlich, das Widersinnige glaublich gemacht wird, daher Paradoxensucht und Geschraubtheit in der Wahl und Anlage des Stoffes, übertriebne Zierlichkeit und Künstlichkeit in der Ausführung und dabei ein entschiedner Mangel an natürlicher Bewegung des Geistes, wie sie eben nur aus innerer Uebezeugung und dem Gefühl der Wahrheit hervorgehen kann, — war dem Lysias mit Gorgias gemein.

Der Unterschied dieser Lehrer der Redekunst lag nur darin, daß Gorgias, einem natürlichen Hange zum Glänzenden und Prunkenden folgend, weit mehr darauf ausging den Ohren durch Wohlklang, der Phantasie durch Pracht der Rede zu schmeicheln und den Geist durch einen gewissen Zauber der Rede zu blenden; Lysias aber, von Haus aus verständiger und nüchterner und durch das Zusammenleben mit Athenern, zu deren Partei er sich auch in Thurii hielt[1]), mit dem Scharfsinn und der Feinheit des Attischen Geistes vertraut, der sophistischen Redekunst mehr Eigenthümlichkeit und spitzfindige Neuheit in den Gedanken und scharfe Ausprägung des Ausdrucks verlieh.

Diese Vorstellung von Lysias früherer Redekunst schöpfen wir besonders aus Platons Phädrus, einem der ersten Werke des großen Philosophen[2]), dessen Tendenz allein die ist die ächte, begeisterte Liebe zur Wahrheit hoch zu erheben über das sophistische Spiel mit Gedanken und Worten. Ein junger Freund des Sokrates, Phädrus, erscheint in diesem Dialoge ganz begeistert und entzückt von einem Producte des Lysias, welches er dem Sokrates auf dringendes Verlangen vorliest, von welchem er alsdann durch Ernst und Scherz allmählich zu der Erkenntniß geführt wird, wie nichtig diese Art von Redekunst sei. Das Thema dieser Rede, die Platon wohl nicht unmittelbar von Lysias genommen, sondern selbst componirt hat, um alle Eigenheiten und Verkehrtheiten dieser Manier in einem klaren Beispiel zu zeigen — ist, einen schönen Knaben zu überreden, daß er sich mehr einem nicht Liebenden

[1]) Lysias verließ Thurii, als nach dem Untergange der Sicilischen Expedition die Lakedämonische Partei in der Colonie die Oberhand gewann und die Athenische unterdrückte.

[2]) Welches nach alter Ueberlieferung noch vor Sokrates Tode (Ol. 95, 1, 399 v. Chr.) geschrieben war.

anschließen und gefällig erweisen solle, als dem Liebenden. Wie dieses Thema ganz sophistisch erfunden ist, so ist auch die Ausführung ohne alle Wärme und Lebendigkeit, ein bloßes Spiel eines erfindungsreichen Scharfsinns. Die Gründe werden dem Knaben einzeln zugezählt und jeder für sich sorgfältigt erörtert, aber im Ganzen herrscht keine Bewegung des Geistes, wodurch die Gedanken in größere Massen zusammengefaßt würden, kein nothwendiger Fortschritt, wodurch die Theile sich wie Glieder eines Körpers aneinanderfügten; daher auch die ermüdende Monotonie, mit der die Sätze einer an den andern gehängt werden[1]). In der Bildung der Sätze herrscht noch ganz das Gefallen an antithetischen Gliederungen mit allem alterthümlichen Putze von Isokolen, Homöoteleuten u. dgl.[2]). Der Ausdruck ist von dem poetischen Prunke des Gorgias frei, aber so sorgfältig ausgebildet, so zierlich und gedrechselt, daß man leicht die große Mühe gewahr wird, welche eine solche sophistische Schularbeit ihrem Meister kostete.

In der erhaltenen Sammlung von Lysias Werken haben wir keine solche Schularbeit (*μελέτη*) und überhaupt keine Rede, welche in die Zeit vor der Anklage des Eratosthenes fiele; wir haben nur Werke, die dem späteren Mannesalter und dem gereifteren Geschmacke des Lysias angehören[3]). Jedoch

---

[1]) Vier Sätze fangen in der kurzen Rede mit *ἔτι δέ*, vier mit *Καὶ μὲν δή* an.

[2]) In dem Satze p. 233: *ἐκεῖνοι γὰρ καὶ* (a) *ἀγαπήσουσι, καὶ* (b) *ἀκολουθήσουσι, καὶ* (c) *ἐπὶ τὰς θύρας ἥξουσι, καὶ* (α) *μάλιστα ἡσθήσονται, καὶ* (β) *οὐκ ἐλαχίστην χάριν εἴσονται, καὶ* (γ) *πολλὰ ἀγαθὰ αὐτοῖς εὔξονται*, sind offenbar α, β, γ, bloß um des Gleichgewichts der Homöoteleuta Willen zur Dreizahl ausgebildet.

[3]) Mit Ausnahme, wie es scheint, der sonderbaren kleinen Rede *πρὸς τοὺς συνουσιαστὰς κακολογιῶν*, die keine Gerichtsrede, aber auch keine bloße *μελέτη* ist, sondern eine, allem Anscheine nach, aus wirklichen Umständen des Lebens hervorgegangene, aber sophistisch ausgear-

ist unter diesen Werken eins, welches sehr viel von Lysias älterer Schönrednerei hat; wovon der Grund offenbar in dem abweichenden Gegenstande liegt. Die Leichenrede für die im Korinthischen Kriege gefallenen Athener, von Lysias nach Ol. 96, 3 (394 v. Chr.) geschrieben, aber schwerlich öffentlich gehalten, gehört einer Gattung der Beredsamkeit an, welche sich von der berathenden in der Volksversammlung[1]) und der streitenden in den Gerichten[2]) dadurch wesentlich unterscheidet, daß sie nichts Bestimmtes erreichen und durchsetzen will, keinen praktischen Zweck hat. Eben dadurch befand sich diese Gattung, die man die Prunkberedsamkeit nennen kann[3]), außer dem Spielraume der Impulse, welche in den andern Gattungen eine freiere und natürlichere Bewegung hervorbrachten; wie sie von den Sophisten, die Alles loben und tadeln zu können sich vermaßen, besonders cultivirt wurde, so behielt sie auch nach den Zeiten der Dreißig noch lange das sophistische Gepräge; und ein solches Werk ist uns in Lysias Epitaphios erhalten. Die Rede geht ganz nach der Art solcher Prunkreden die fabelhaften und historischen Zeiten durch, indem sie an einem chronologischen Faden eine Großthat der Athener an die andere reiht, sie verweilt lange bei den mythischen Beweisen der Tapferkeit und Humanität der Athener im Kriege mit den Amazonen, bei der Bestattung der gegen Theben gefallenen Helden, der Aufnahme der Herakliden; dann erzählt sie die Thaten der Athener im Perserkriege, geht aber über den Peloponnesischen Krieg ziemlich schnell binweg — im ent-

---

beitete Schrift, in welcher Lysias seinen Kameraden und bisherigen guten Freunden die Freundschaft aufkündigt.

1) *συμβουλευτικὸν γένος*, deliberativum genus.

2) *δικανικόν*, iudiciale.

3) *ἐπιδεικτικὸν, πανηγυρικὸν γένος*.

schiedenen Widerspruche mit dem Maßstabe, den Thucydides an diese Dinge anlegt, und überall nur das hervorhebend, was sich zum declamatorischen Vortrage zu eignen schien[1]). Die Ausführung dieser Gedanken ist so künstlich und geschraubt, daß man sich über die Gelehrten nicht wundern darf, die in dieser Rede nicht denselben Lysias wiederkennen konnten, den man in seinen Gerichtsreden findet; ein regelmäßig abgemessener, eintöniger Parallelismus der Sätze, dessen Antithesen oft mehr in den Worten als im Gedanken liegen[2]), geht durch die ganze Rede; kaum kann Polos oder sonst ein Schüler des Gorgias in Gleichlaute[3]) und andern Klingklang verliebter gewesen sein.

Von dieser künstlichen und geschraubten Redeweise würde sich wahrscheinlich Lysias nie frei gemacht haben, wenn nicht ein wahrer Schmerz, ein wirklich empfundener Zorn, wie er ihn bei der Frechheit des Dreißigmanns Eratosthenes ergriff, mit seinem Gemüthe auch seine Rede in einen lebendigeren und natürlicheren Fluß gebracht hätte. Es soll nicht gesagt werden, daß man nicht auch in der Rede gegen Eratosthenes die Schule, deren Luft Lysias bis dahin geathmet, erkennen könnte und die Gewohnheit einzutheilen, zu vergleichen und entgegenzusetzen mitten in der lebhaftesten Bewegung hindurchblickte. Aber diese Gewohnheit fügt sich hier vollkommen

---

[1]) Nur in den Lobeserhebungen der Befreier von der Herrschaft der Dreißig und der Fremden, welche dabei dem Demos beigestanden und darum auch im Tode gleiche Ehre mit den Bürgern empfangen (§ 66), zeigt sich etwas von eigenem Interesse für die Sache.

[2]) Wie wenn Lysias § 25 sagt: den Körper aufopfernd, für die Tugend aber das Leben nicht achtend, wo Körper und Leben (ψυχή) keinen wirklichen Gegensatz, sondern eine ψευδὴς ἀντίθεσις (nach Aristoteles Rhetor. III. 9. treffendem Ausdrucke) bildet.

[3]) παρηχήσεις, wie μνήμην παρὰ τῆς φήμης λαβών, Epitaph. § 3.

den Forderungen des ernsten und hitzigen Bestrebens, mit welchem Lysias die Schlechtigkeit seines Gegners enthüllt, und aller der leere Flitterstaat ist wie mit einem Schlage abgethan.

Dadurch kam Lysias offenbar zum Bewußtsein, welche Art zu reden theils ihm selbst die natürlichste sei, theils ihre Wirkung auf die Richter am Wenigsten verfehlen könne. Er begann nun, bereits in den Funfzigen seines Lebens, in der Art, wie Antiphon, Reden für solche Privatleute zu schreiben, die ihrer eignen Fertigkeit im Gerichte nicht hinlänglich vertrauten. Gerade für diesen Zweck war eine schlichte, kunstlose Weise die allgemein angemessene, da eben nur solche Bürger, die in der Redekunst nicht geübt waren, die Hilfe der Redeschreiber in Anspruch nahmen[1]): und so mußte Lysias sich immer mehr in diesem Stile befestigen. Der Erfolg war, daß Lysias für seine Zeitgenossen und für alle Zeiten als das erste, und in mancher Beziehung auch als das vollkommenste, Muster des schlichten Stils da steht[2]).

Lysias unterschied eben so genau, wie ein dramatischer Dichter, welche Personen er sprechen lassen sollte, und gab einem Jeden, der Jugend und dem Alter, der Armuth und dem Reichthum, der geringern und höhern Bildung, den ihr zukommenden Ton der Rede: was die Kritiker des Alterthums unter dem Namen seiner Ethopoiia rühmen[3]). Dabei mußte aber immer der Ton, wie er sich für den gemeinen Mann eignete, der vorherrschende bleiben. Lysias blieb daher in der Bildung der Sätze bei der lockeren Verknüpfung stehen[4]),

---

[1]) S. Quinctil. Inst. III, 8.

[2]) ὁ *ἰσχνὸς, ἀφελὴς χαρακτήρ*, tenue dicendi genus.

[3]) Dionys. Hal. de Lysia iud. c. 8. 9. p. 467. Reiske. Vgl. de Isaeo c. 3. p. 589.

[4]) *λέξις διαλελυμένη* ziemlich so viel wie *εἰρομένη*.

wie sie im gemeinen Leben herrscht, und bemühte sich nicht um die damals eben beginnende Kunst des Periodenbau's: wiewohl er dabei doch merken läßt, daß er die Sätze auch enger zu verbinden und kräftiger zusammenzufassen verstehe, wo es ihm darauf ankommt eine Combination von Gedanken in ihrer Einheit dem Hörer anschaulich zu machen[1]). Die sogenannten Figuren des Gedankens, die wir oben als Störungen der natürlichen Gedanken-Entwickelung beschrieben haben, sind von Lysias noch sehr wenig gebraucht worden, aber eben so verschwinden die Figuren der Rede, in welchen die alte Zierlichkeit der Eloquenz bestand, und zwar um so mehr, je schlichter der Ton ist, den er durchführt. In den einzelnen Worten und Redensarten hält sich Lysias streng an die gewöhnliche Rede des gemeinen Lebens und entsagt allem Schmucke poetischer Ausdrücke, Wortzusammensetzungen und Metaphern. Sein Ziel ist den Richtern für seine Partei so viel Ueberzeugendes und Gewinnendes zu sagen, als nur die kurze Zeit, welche die Wasseruhr dem Kläger und Angeklagten gestattete, fassen konnte. Die Proömien sind ganz geeignet die Richter für die Sache günstig zu stimmen; die Erzählungen, welche das Alterthum besonders an Lysias bewunderte, sind natürlich, anziehend, lebhaft und oft mit solchen kleineren Zügen ausgestattet, die der Sache eine gewisse mimische Anschaulichkeit geben; in den Beweisen und Widerlegungen herrscht eine klare Gedankenverbindung und ein kräftiger Fortschritt, der dem Zweifel keinen Raum zu lassen scheint: kurz, die Reden des Lysias sind so, wie sie sein mußten, um ihren Zweck, einen

---

[1]) Ἡ συστρέφουσα τὰ νοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις, nennt es Dionys. Hal. de Lysia iud. 6. p. 464. Die Begründungssätze und Participien pflegt er dabei, anders wie Thucydides, dem Hauptsatze theils voraus, theils nachzuschicken, z. B. die äußern Umstände voran, die subjectiven Gründe nach.

günstigen Richterspruch, zu erreichen; auch sollen diesen nur sehr wenige verfehlt haben. Man denke sich, anstatt des Schutzgenossen und Redenschreibers Lysias, einen Bürger, einen tiefblickenden und von den großen Angelegenheiten des Vaterlands erfüllten Staatsmann, mit denselben Gaben der Rede ausgestattet: und die volle Macht und Großartigkeit der Attischen Beredsamkeit ist da.

Auch unter den Reden des Lysias sind diejenigen die vorzüglichsten, welche die Unbilden zu ahnden bestimmt sind, die Athen und seine einzelnen Bürger in der Zeit des Sturzes der Macht theils schon durch die oligarchischen Umtriebe vor den Dreißig, theils durch die Dreißig erlitten und Lysias selbst in seinem Familienkreise schwer empfunden hatte: wie die Rede gegen Agorat, die unter den erhaltenen zunächst an die gegen Eratosthenes angränzt[1]) und — wiewohl nicht in eignem Namen geschrieben, — viel Verwandtschaft mit ihr zeigt. Das Proömium setzt, indem es den Gedanken ausführt, daß der Angeklagte ein gemeinschaftlicher Feind des Richters und des Klägers sei, die Richter in die günstigste Stimmung für den Redenden. Es kündigt auf eine spannende Weise eine Erzählung an, in welcher der Sturz der Demokratie mit dem Untergange des Dionysodoros verbunden wird, den der Kläger zu rächen hat. Diese Erzählung, die zugleich den Stand der Sache entwickelt und als Hauptsache vorangestellt wird[2]), be-

---

[1]) Sie ist Olymp. 94, 4, v. Chr. 401, gehalten und ist eine Klage ἀπαγωγῆς, d. h. gerichtet auf unmittelbare Execution der Strafe, weil der Kläger den Agorat als einen Mörder ansieht, der gegen die allgemeinen Gesetze über die Mörder die Tempel und Volksversammlungen besuche.

[2]) So dient bei Lysias auch sonst die διήγησις als κατάστασις (Bestimmung des status causae) und folgt unmittelbar auf das Proömium, anders als bei Antiphon, der auf das Proömium gleich, ohne

ginnt mit der Schlacht bei Aegospotamos und erzählt alle die abscheulichen Ränke, durch welche Theramenes seine Vaterstadt den Spartanern wehrlos in die Hände zu liefern suchte. Theramenes Furcht, daß die Befehlshaber des Heers seine Pläne aufdecken und zerstören würden, führt zu Agoratos Schuld; Agoratos gab sich nämlich, dem Redner zufolge, willig dazu her, die Befehlshaber als Feinde des Friedens anzuzeigen, worauf sie festgenommen und zu einem Justizmorde aufbewahrt werden, den der Rath unter den Dreißigen an ihnen vollzog. Diese Erzählung, die mit der größten Anschaulichkeit vorgetragen und in den Hauptpuncten durch Zeugnisse bekräftigt wird, schließt mit derselben kunstvollen und wohlberechneten Simplicität, die durch das Ganze waltet, mit einer Scene, wo Dionysodoros im Kerker, nachdem er über seine Güter verfügt, seinem Bruder und seinem Schwager, dem Kläger und allen Freunden, ja dem Kinde, welches sein trauerndes Weib im Mutterleibe trägt, die heilige Pflicht auferlegt seinen Mord am Agoratos, der nach Athenischen Grundsätzen als der Haupturheber angesehen wurde, zu rächen. Der Kläger führt nun mit wenigen Zügen den Richtern das Unheil vor die Augen, das die Dreißig angerichtet, welche ohne jene Ränke nicht zur Herrschaft gelängt wären; widerlegt einige Entschuldigungen, die Agoratos anführen könnte, durch genaues Eingehn auf alle Umstände seiner Denunciation; verbreitet sich dann über Agoratos ganzes Leben, die Schlechtigkeit seiner Familie, sein angemaßtes Bürgerrecht, sein Verhältniß zu den Befreiern Athens in Phyle, an

---

κατάστασις, einen Theil der Beweise, z. B. die directen Beweise, oder formellen Richtigkeitsgründe, beibringt und dann erst die διήγησις folgen läßt, um andre Beweise, z. B. Wahrscheinlichkeitsgründe, daraus zu entnehmen.

die er sich anzuschließen suchte[1]), von denen er aber als Mörder zurückgewiesen wurde; rechtfertigt die alte Form des Executiv=Verfahrens (Apagoge), welches der Kläger gegen Agorat anzuwenden für gut gefunden, und zeigt zuletzt, daß die Amnestie zwischen den Parteien in Athen und im Peiräeus auf Agorat keine Anwendung habe. Der Epilogus stellt mit großem Nachdruck den Richtern das Dilemma, daß sie entweder den Agorat verurtheilen oder die Männer, die durch ihn ins Unglück gekommen wären, für rechtmäßig hingerichtet erklären müßten. — Man wird die Trefflichkeit dieser in großer Kürze sehr inhaltreichen Rede schon aus dieser nur das Hauptsächlichste berührenden Uebersicht abnehmen können: einer Rede, an der höchstens ein Vorwurf haften könnte, den die alten Rhetoren dem Lysias überhaupt machen, daß die Beweise der Anklage, die auf die Erzählung folgen, zu locker an einander gereiht und nicht durch einen zusammenhängenden Gedankengang, der sich wohl hätte auffinden lassen, zu einem größern Ganzen verbunden sind.

Lysias war in diesen und den folgenden Jahren außerordentlich fruchtbar als Redner; die Alten erkannten von 425 Reden, die unter seinem Namen gingen, 250 als ächt an, wir haben davon 35, welche durch die Ordnung, in der sie überliefert sind, sich als zwei verschiednen Sammlungen angehörig darthun[2]). Die eine Sammlung begriff ursprünglich die sämmtlichen Reden des Lysias, geordnet nach den Gattungen der Processe, auf die Art, wie wir es schon bei Antiphon ge=

---

[1]) Hier bleibt ein dunkler Punct: wie kam Agoratos dazu sich an die in Phyle anzuschließen? Der Redner gibt keinen Grund davon an sondern beweist nur seine Unverschämtheit dadurch, § 77.

[2]) Nach der Entdeckung eines jüngern Freundes des Verfassers, welche wahrscheinlich bald in vollständiger Entwickelung bekannt gemacht werden wird.

funden haben; von dieser Sammlung haben wir nur ein Bruchstück, welches die letzten Reden über Todtschlag, die Reden über Gottlosigkeit und die ersten Reden über Injurien enthielt [1]); unter diese ist durch Zufall oder Grille auch die Leichenrede gesetzt worden. Die zweite Sammlung beginnt mit der wichtigen Rede gegen den Dreißigmann Eratosthenes; diese enthält keine ganze Classe mehr, sondern offenbar eine Auswahl, eine Art Chrestomathie aus Lysias ganzem Vorrath, bei deren Veranstaltung die Rücksicht auf das geschichtliche Interesse geleitet hat. Daher gerade unter diesen Reden eine bedeutende Zahl ist, welche tief in die Geschichte der Zeit nach der Herrschaft der Dreißig einführen und zu den wichtigsten historischen Quellen dieser sonst nicht hinlänglich bekannten Periode gehören. Natürlich geht keine von diesen über die Rede gegen Eratosthenes in der Zeitfolge hinauf [2]); auch kann man von keiner mit Sicherheit nachweisen, daß sie über Ol. 98, 2 (v. Chr. 387), der Zeit nach hinabgeht [3]), wiewohl Lysias bis Ol. 100, 2 oder 3 (v. Chr. 378) gelebt haben soll [4]). Die

[1]) Die Rede für Eratosthenes ist eine *ἀπολογία φόνου*, daran schließen sich die Reden gegen Simon und die folgenden *περὶ τραύματος* an, die auch zu den *φονικοῖς* gehören; hierauf drei Reden *περὶ ἀσεβείας* für Kallias, gegen Andokides, und über die Olive; dann folgen die Reden *κακολογιῶν* an die Kameraden, für den Krieger und gegen Theomnestos. Die Rede von der Olive citirt Harpokration v. *σηκός* als enthalten *ἐν τοῖς τῆς ἀσεβείας*, so wie auch seine *τῶν συμβολαίων λόγοι, ἐπιτροπικοὶ λόγοι* angeführt werden.

[2]) Die Rede für Polystratos gehört nicht in die Zeit der Vierhundert, sondern ist bei der Prüfung, *δοκιμασία*, gehalten, der Polystratos, als Beamter seiner Phyle, sich unterziehen mußte und bei welcher ihm vorgeworfen wurde einst unter den Vierhundert gewesen zu sein. In einem ähnlichen Falle ist die Rede *δήμου καταλύσεως ἀπολογία* gehalten.

[3]) In dieses Jahr fällt wahrscheinlich die Rede über Aristophanes Vermögen.

[4]) Auch ist eine Rede der ersten Reihe, gegen Theomnestos, später geschrieben, Ol. 98, 4 oder 99, 1, v. Chr. 384.

Anordnung folgt weder der Zeitfolge, noch auch den Gattungen der Processe ausschließlich, sondern ist ein ziemlich willkührliches Gemisch aus beiden Verfahrungsweisen.

Sechsunddreißigstes Capitel.

Isokrates.

Von Isokrates, Theodoros Sohn, von Athen, ist es sehr zweifelhaft, ob ihm Plato die Lobeserhebungen, die er ihm als jungen Manne ertheilt hatte, auch noch in reiferen Jahren zuerkannt und ihn namentlich dem Lysias so unbedingt vorgezogen haben wird. Isokrates, geboren Ol. 86, 1, 436 v. Chr., also an 24 Jahr jünger als Lysias, war ohne Zweifel ein wißbegieriger Jüngling von angenehmen Sitten, der, um ächte Bildung zu erwerben, außer den Sophisten Gorgias und Tisias auch den Sokrates hörte und im Kreise von dessen Freunden die Meinung erweckte, daß er „nicht bloß in der Beredsamkeit alle Redner vor ihm, wie Knaben, hinter sich zurücklassen, sondern ein göttlicherer Aufschwung ihn auch noch zu Größerem führen werde. Denn von Natur ist eine gewisse Weisheitsliebe in dem Geiste des Mannes": wie Plato den Sokrates selbst von ihm prophetisch reden läßt. Indessen scheint Isokrotes den edlen Weisen nur so weit benutzt zu haben, um eine oberflächliche Kenntniß sittlicher Begriffe sich anzueignen und seinem ganzen Streben den Anstrich zu geben, als sei es auf die Weisheit gerichtet: die Hauptsache blieb für ihn die Redekunst, und kein Alter hat bis auf ihn dem Formellen dieser Kunst so viel Fleiß und Sorgfalt zugewandt, wie er. Isokrates schließt sich demnach wesentlich an die So-

phisten an und unterscheidet sich von ihnen nur dadurch, daß er der Sokratischen Philosophie gegenüber, welche den Menschen auf die Wahrheitstimme seines Innern verwiesen, nicht mehr mit der frechen Behauptung hervortreten konnte durch Rede Alles gleich wahr machen zu können[1]), sondern die Rede nur als Mittel betrachtete eine an sich ganz löbliche, aber nicht eben tief geschöpfte Gesinnung und Ueberzeugung auf eine möglichst gefällige und glänzende Weise auszustatten. Da es ihm aber dabei offenbar weit weniger am Herzen liegt seine Ideen zu erweitern, seine Kenntniß der Wirklichkeit zu vertiefen, überhaupt die Wahrheit klarer und schärfer aufzufassen, als die äußere Form und Ausstattung der Rede immer mehr zu vervollkommnen: so hätte Plato, consequenter Weise, ihn doch auch zu den Scheinkünstlern der Weisheit im Gegensatze der wahrhaft Weisen rechnen müssen, wenn er eben nicht den aufstrebenden Jüngling, sondern den gereiften Mann beurtheilt hätte.

Isokrates hatte eine entschiedene Neigung der kunstgemäßen Eloquenz, welche außer der panegyrischen Gattung bisher hauptsächlich für Gerichtsstreite[2]) cultivirt worden war, eine Richtung auf das Staatsleben zu geben: aber Körperschwäche und eine gewisse Blödigkeit hielten ihn ab die Rednerbühne auf der Pnyx selbst zu besteigen. Er errichtete daher eine Schule, in welcher er insbesondere die politische Beredsamkeit lehrte, und widmete der Bildung von Jünglingen zur

---

[1]) S. die Rede περὶ ἀντιδόσεως § 30, wo er mit Recht den Vorwurf von sich abweist, er verderbe die Jugend, indem er sie lehre im Gericht Unrecht zum Recht zu machen. Vgl. § 15.

[2]) τὸ δικανικὸν γένος. Isokrates in der Rede gegen die Sophisten, § 19, tadelt die früheren Rhetoren, weil sie das δικάζεσθαι zur Hauptsache gemacht und gerade die unangenehmste Seite der Redekunst hervorgehoben hätten.

Redekunst einen Fleiß, der auch von seinen Zeitgenossen so anerkannt wurde, daß seine Schule die erste und blühendste in Griechenland wurde[1]). Cicero vergleicht seine Schule mit dem hölzernen Pferde des Trojanischen Krieges, weil eben so viel Helden der Beredsamkeit daraus hervorgingen.[2])* Besonders waren es Staatsredner und Historiker, die Isokrates Unterricht gefördert hatte: wovon der Grund offenbar darin liegt, daß Isokrates für seine Uebungen durchaus praktische Gegenstände erwählte, die ihm zugleich nützlich und großartig erschienen, und insbesondere die politischen Angelegenheiten der Gegenwart seinen Zuhörern zum Studium machte — worein er selbst seinen Unterschied von den Sophisten hauptsächlich setzt[3]). Die Reden, welche Isokrates machte, sind größtentheils für die Schule bestimmt; die Gerichtsreden, die er für wirklichen praktischen Gebrauch ausarbeitete, waren ihm nur Nebensache. Seit indessen Isokrates Name berühmt geworden war und der Kreis seiner Schüler und Freunde sich über die meisten von Griechen bewohnten Gegenden erstreckte, rechnete Isokrates auch bei vielen seiner Compositionen, besonders bei denen, welche die allgemeinen Angelegenheiten von Hellas betrafen, auf ein ausgedehnteres Publicum als seine Schule, und die literarische Verbreitung durch Abschriften und Vorlesungen verschaffte ihm, mehr als es die Rednerbühne und Oeffentlichkeit im Stande war, einen weit hinausreichenden Wirkungskreis. Isokrates hätte auf diese Weise aus dem Schatten seiner Schule auf sein Vaterland, das dem furchtbaren Macedonier gegenüber sich noch immer in innern Zwisten abarbeitete oder in Trägheit erschlaffte, sehr heilsam wirken

[1]) Er hatte bald gegen 100 Zuhörer, von denen jeder 1000 Drachmen (1/6 Talent) Honorar zahlte.

[2])* de orat. II, 22.

[3]) S. besonders die Lobrede auf Helena § 5. 6.

können; und in der That ist in seinen literarischen Productionen, die er bald an die gesammten Hellenen, bald an die Athener, bald an Philipp, bald an noch entferntere Potentaten[1]) richtete, ein Streben nach diesem großen Ziele nicht zu verkennen; auch vermißt man einen gewissen Freimuth nicht[2]); aber offenbar fehlte es dem Isokrates selbst vor Allem an dem politischen Tiefblicke, der seinen Mahnungen allein Nachdruck und Einfluß verschaffen konnte. Er zeigt die wohlwollendste Gesinnung, räth überall zur Eintracht und zum Frieden, lebt der Hoffnung, daß jeder Staat seine übermäßigen Ansprüche aufgeben, seine unterwürfigen Bundesgenossen frei lassen, sich ihnen völlig gleichstellen werde und daß doch aus diesem aufgelösten Zustande große Unternehmungen gegen die Barbaren hervorgehn würden. Nirgends zeigt sich bei Isokrates eine klare und genau begründete Vorstellung von den Maßregeln, durch welche Griechenland diesem goldnen Zeitalter von Einigkeit und Harmonie zugeführt werden könne, namentlich von den Rechten der Staaten, die dabei respectirt, und den Ansprüchen, welche dagegen entschieden abgewiesen werden müßten. In der Rede vom Frieden, welche in den Bundesgenossenkrieg der Athener hineinfällt, räth er den Athenern im ersten Theile die rebellischen Inselstaaten freizulassen, im zwei-

[1]) So suchte Isokrates bis Cypern hinzuwirken, wo damals der Griechische Staat von Salamis sich sehr gehoben hatte. Sein Euagoras ist eine Lobschrift auf diesen trefflichen Regenten, an dessen Sohn und Nachfolger Nikokles gerichtet; die Schrift „Nikokles" eine Ermahnung an die Salaminier dem neuen Herrscher zu gehorchen und die „an Nikokles" eine an den jungen Regenten gerichtete Belehrung über die Pflichten und Tugenden eines Herrschers.

[2]) Ich bin gewohnt meine Reden mit Freimuth zu schreiben, sagt er in dem Briefe an Archidamos (IX) § 13. Dieser Brief ist gewiß ächt, so deutlich auch der darauf folgende an Dionysios (X) das Werk eines späteren Rhetors der Asianischen Schule ist.

ten die Herrschaft des Meeres aufzugeben: sehr verständige und sittliche Vorschläge, mit denen nur die Größe Athens und zugleich der Antrieb zu der edelsten männlichen Thätigkeit verschwand[1]). Im Areopagitikos erklärt er, daß er keinen Weg des Heils für Athen sähe, als die Herstellung derjenigen Demokratie, wie sie Solon gegründet und Kleisthenes erneuert habe; als wenn es möglich wäre eine im Laufe der Zeit so vielfach veränderte Verfassung und mit ihr zugleich die alte Einfachheit der Sitten ohne Weiteres herzustellen. Im Panegyricus fordert er alle Helleuen auf ihre Feindschaften aufzugeben und ihre Vergrößerungssucht gegen die Barbaren zu richten; die beiden Hauptstaaten, Sparta und Athen, aber sich so zu vertragen, daß sie die Hegemonie untereinander theilten: eine Ansicht, die in damaliger Zeit allerdings verständig und nicht unausführbar war, aber anders begründet werden mußte, als es Isokrates that, welcher einen starken Widerspruch von Seiten der Lakedämonier voraussetzend ihnen aus den Mythen und der frühern Geschichte beweist, daß Athen die Hegemonie mehr als sie verdient habe[2]). Nur die Darstellung des zerrütteten Zustands von Hellas und der Leichtigkeit, mit welcher das vereinte Griechenland in Asien Eroberungen machen konnte, ist wahr und richtig empfunden. End-

---

[1]) Die Art, wie Isokrates dabei den Athenern ihre alte Herrlichkeit während der Zeit der Hegemonie und jene Größe, die Thucydides ganzes Herz erfüllt, schlecht und niederträchtig macht, erinnert sehr an das Sprichwort in der Fabel „die Trauben sind sauer".

[2]) Was Isokrates in dieser gegen Olymp. 100, 1 (380 v. Chr.) geschriebenen Rede, § 18, sagt: τὴν μὲν οὖν ἡμετέραν πόλιν ῥᾴδιον ἐπὶ ταῦτα προαγαγεῖν, stimmt wenigstens nicht mit dem Ergebniß der Unterhandlungen, die Xenophon Hell. VI, 5, 34. VII, 1, 8. erzählt (Olymp. 102, 4, 369.), wo Athen die allein praktische Art der Theilung in Hegemonie zu Land und zu Wasser, welche Lakedämon angetragen hatte, verwirft.

lich im Philippos, einer Schrift, die Isokrates an den Makedonischen König richtet, als dieser eben durch den Frieden, über welchen Aeschines mit ihm unterhandelt hatte, Athen in eine schlimme Falle gelockt, fordert er den Makedonischen König auf, als Vermittler unter den entzweiten Staaten von Griechenland aufzutreten — den Wolf als Vermittler in den Zwistigkeiten der Schafe — und hernach einträchtiglich mit ihnen gegen die Perser zu ziehen — was allerdings Philippos auch auszuführen vorhatte, aber auf die Weise, wie es sich allein ausführen ließ, als Anführer und unter der Form der Anführung der Beherrscher freien Republiken von Hellas.

Wie sonderbar muß die Empfindung des Isokrates gewesen sein, als er die Nachricht von der Niederlage der Athenischen Macht und Griechischen Freiheit bei Chäroneia erhielt. Seine gutmüthigen Hoffnungen müssen durch diesen einen Schlag so zu Boden geworfen worden sein, daß diese Enttäuschung leicht eben so viel zu dem Entschlusse beigetragen haben mag, sich selbst den Tod zu geben, als seine patriotische Trauer um den Untergang der Freiheit.

Wie wenig aber die Gegenstände, welche Isokrates in diesen Reden behandelt, seine Seele erfüllen und für ihn die Hauptsache sind, erhellt aus der Art, wie er selbst davon spricht. In der Schrift an Philippos erinnert er daran, daß er dasselbe Thema, die Mahnung an die Hellenen sich gegen die Barbaren zu vereinigen, schon im Panegyricus behandelt habe, und erwägt die Schwierigkeit, dasselbe Thema in zwei Reden zu behandeln, „besonders wenn die früher ausgegebene so geschrieben ist, daß auch unsre Neider sie mehr nachahmen und (im Stillen) bewundern, als diejenigen, welche sie über die Maßen loben“[1]). Im Panathenaikos, einer Lobrede auf

[1]) Isokrat. Philipp. § 11. Aehnliches verspricht sich Isokrates schon im Panegyricus selbst § 4.

Athen, die Isokrates im höchsten Alter geschrieben, sagt er, daß er alle frühern Gattungen der Redekunst aufgegeben und sich nur auf solche Reden gelegt, welche das Heil der Stadt und der übrigen Griechen betreffen, und darnach Reden verfertigt habe, „voll Gedanken und nicht mit ewigen Antithesen und Parisosen und andern Figuren geschmückt, die in den rhetorischen Schulen hervorleuchten und die Hörer ihren Beifall durch Geste und Geräusch auszudrücken nöthigen“: jetzt, bei seinen 94 Jahren, glaube er nicht, daß eine solche Redeweise für ihn sich noch zieme, er wolle darum sprechen, wie Alle meinten reden zu können, aber doch keiner es vermöge, der nicht den gehörigen Fleiß und Eifer auf die Redekunst gewandt hätte[1]). Man sieht wohl, daß während Isokrates sich stellt, als wenn er seine Blicke auf ganz Hellas und Asien würfe und seine Seele von der Sorge für das Vaterland erfüllt sei, er eigentlich doch zunächst den Beifall in den Rhetorschulen und den Triumph seiner Kunst über alle seine Rivalen im Auge hat. So daß am Ende diese großen panegyrischen Reden nicht weniger in die Classe der sophistischen Schulberedsamkeit gehören, als das Lob der Helena und des Busiris, welche Isokrates ganz nach dem Muster der Sophisten verfaßt hat, die für ihre Lob- und Tadel-Reden gern mythische Personen zum Gegenstande nahmen. In dem Enkomion der Helena tadelt er einen andern Rhetor, daß er bei dem Vorsatze eine Lobrede zu schreiben bloß eine Apologie der vielbescholtnen Heroine verfaßt habe; im Busiris zeigt er dem Sophisten Polykrates, wie er eine Lobrede auf diesen barbarischen Tyrannen anzulegen gehabt habe, und weist ihn dabei gelegentlich auch über die von ihm geschriebne Anklage des Sokrates zurecht. Der ehemalige Zögling des Sokrates weiß an diesem sophistischen

[1]) Isokrates Panathen. § 2.

Angriffe auf den edlen Freund seiner Jugend nichts zu tadeln, als daß Polykrates dem Sokrates den Alkibiades zum Zögling gegeben habe, von dessen Erziehung durch Sokrates Niemand etwas bemerkt habe; dies würde nämlich nach Isokrates Meinung mehr zur Erhebung als Herabsetzung des Sokrates beitragen, da sich Alkibiades doch so sehr hervorgethan habe[1]). Wir wollen hier Isokrates Ansicht der Sache, die sehr von der Oberfläche geschöpft ist, nicht rügen: aber wenn er nicht etwa unter Erziehen ein ganz schulmäßiges Einüben verstanden hat, so muß er im Puncte des Factums offenbar gegen Xenophons und Platons einstimmiges Zeugniß den Kürzern ziehen; und man kann daraus abnehmen, wie fremd Isokrates als Lehrer der Beredsamkeit dem Kreise der Sokratiker geworden ist. Ueberhaupt gibt Isokrates zwar seine eignen rhetorischen Studien beständig für Philosophie aus[2]), war aber indessen von den wirklich philosophischen Bestrebungen seines Jahrhunderts sehr weit abgekommen. Wie könnte er auch sonst die Eleaten Zeno und Melissos, deren Bestreben entschieden darauf hinausging die Wahrheit zu finden, mit Protagoras und Gorgias ganz und gar in eine Klasse der „streitenden Philosophen" werfen[3]).

So wenig wir nach allen diesen Bemerkungen den Isokrates für einen großen Staatsmann oder Philosophen halten können: so ausgezeichnet und Epoche machend ist er als

[1]) Isokrat. Busir. 5.

[2]) Z. B. in der Rede an Demonikos § 3, Nikokles § 1, vom Frieden § 5, Busiris § 7, gegen die Sophisten § 14, Panathenaikos § 263. Er setzt die περὶ τὰς δίκας καλινδούμενοι den περὶ τὴν φιλοσοφίαν διατρίψαντες entgegen, περὶ ἀντιδόσεως § 30.

[3]) Enkomion der Helena § 2—6 ἡ περὶ τὰς ἔριδας φιλοσοφία. Eben so wirft Isokrates περὶ ἀντιδόσεως § 268 die Speculationen der Eleaten und Pythagoreer über die Natur mit Gorgias Sophismen ganz in einen Topf.

Redekünstler. Im Isokrates war, bei der größten Sorgfalt in der technischen Ausbildung des Ausdrucks, ein entschiednes Genie für die Kunst der menschlichen Rede, und wir mögen ihm gern glauben, wenn wir seine Perioden lesen, daß diese bei dem für solche Schönheiten höchst empfänglichen Athenischen Publicum eine wahre Begeisterung erregten und Freunde und Feinde sich gleich angestrengt bemühten ihren Zauber sich anzueignen. Wenn man Isokrates panegyrische Reden laut recitirt, fühlt man sich — auch bei allen Schwächen des Inhalts — von einer Gewalt ergriffen, mit der kein früheres Werk der Rede auf Ohr und Geist wirkt; man wird von einem vollen Strom der wohllautendsten Rede fortgetragen, der von Thucydides rauhem Satzbau und Lysias dünnem Redetone unendlich weit entfernt ist. Isokrates Verdienst reicht in dieser Beziehung weit über die Gränzen seiner Schule; ohne seine Umgestaltung des Attischen Redestils wäre kein Demosthenes, kein Cicero möglich gewesen, durch welche Isokrates Schule ihren Einfluß bis auf die Beredsamkeit unserer Tage erstreckt.

Isokrates ging auch von der Form der Rede aus, welche bis dahin am Meisten ausgebildet war, der Gegenüberstellung entsprechender Satzglieder[1]); er selbst wandte in frühern Arbeiten auf diese symmetrische Architektonik der Rede einen so künstlichen Fleiß, wie irgend ein Sophist[2]): aber er wußte in der Blüthezeit seiner Kunst die vorher starren Massen in Fluß zu bringen, indem er die Gegensätze nicht einzeln und nach

---

[1]) ἀντικειμένη λέξις.

[2]) Am Meisten steife Regelmäßigkeit herrscht in der Rede an Demonikos, einer Ermahnung an einen den Studien sich widmenden Jüngling, voll salbungsvoller Phraseologie und fast aus lauter Isokolen, Homöoteleuten u. s. w. bestehend. Auch fehlen die falschen Antithesen nicht, wie § 9 τῶν παρόντων — τῶν ὑπαρχόντων.

verschiednen Seiten hin sich verbreiten läßt, sondern in längere Reihen vereinigt und wie in einem Zuge hintereinander einhertreten läßt.

Isokrates hat immer einen verhältnißmäßig großen, fruchtbaren, mit dem Verstande auch das Gefühl ansprechenden Hauptgedanken (daher seine Liebe zu den Angelegenheiten der allgemeinen Politik, die ihm solche Gedanken gewährten): nun faßt er in diesem Hauptgedanken gewisse einander entgegenstehende Punkte auf, wie die alte und neue Zeit, die Kräfte der Hellenen und Barbaren, und indem er den Hauptgedanken in einem klaren Fortschritt von Folgerungen und Schlüssen durchführt, läßt er auf jeder Stufe dieser Gedankenentwickelung jene Gegensätze, die wieder ihre Unterabtheilungen zu haben pflegen, anklingen und entfaltet auf diese Weise einen Reichthum von Variationen, worin immer derselbe Grundton wiederkehrt und worin auf diese Weise, bei großer Mannigfaltigkeit, doch eine eben so große Klarheit und Leichtigkeit des Ueberblicks herrscht. Dabei sorgt Isokrates auch für ein äußeres in das Gehör fallendes Entsprechen der im Gedanken sich entsprechenden Satzglieder, nach Art der älteren sophistischen Rhetoren: aber theils sucht er dies nicht mit solcher Kleinlichkeit im Klange der einzelnen Worte, sondern mehr im Numerus der ganzen Sätze; theils unterbricht er die sich genauer entsprechenden Satzglieder auf eine ungezwungne Weise durch freiere, weniger regelmäßige Stücke; theils endlich weiß er bei längeren Reihen antithetischer Glieder durch eine größere Ausdehnung der Sätze, die besonders gern im dritten Gliede und am Schlusse eintritt[1]), ein gewisses Ansteigen und Anschwellen des Redestroms hervorzubringen, wodurch

[1]) In den zusammengesetzten Perioden muß das letzte Glied länger sein, sagt Demetr. de elocut. § 18.

eine ganz neue kräftige, lebhafte Bewegung in diesen antithetischen Satzbau gebracht wird.

Isokrates wird von den Alten als derjenige anerkannt, der, um den alten Ausdruck beizubehalten, den Kreis der Rede[1]) eingeführt, wiewohl schon dem Sophisten Thrasymachos, einem Zeitgenossen des Antiphon, die Kunst beilegt wird die Gedanken zusammenzuflechten und abzurunden[2]): demselben Thrasymachos, der besonders sein Studium darauf wandte die Zuhörer, z. B. die Richter, bald in Zorn setzen, bald besänftigen und also wohl überhaupt Affecte nach Belieben aufregen und beruhigen zu können. Man hatte eine eigne Schrift von ihm, die Mitleidsreden, *ἔλεοι*, genannt, und es ist wohl zu begreifen, daß es ihm bei dieser Richtung seiner Eloquenz daran liegen mußte auch den Sätzen eine leichtere und kräftigere Bewegung zu geben. Isokrates war es indeß hauptsächlich, der durch die Wahl von Gegenständen, welche die Brust des Redners gleichsam mit einem vollen Athem erfüllen, auch in die Rede einen Schwung brachte, womit jener sogenannte Kreis der Rede eng verbunden ist. Man versteht darunter eine solche Bildung und Anlage der Perioden, daß die Theile derselben sich wie nothwendige Stücke eines Ganzen aneinanderschließen und der Abschluß des Ganzen an der Stelle, wo er eintritt, gefordert und von dem Gehör der Zuhörer gleichsam schon vorher empfunden wird, ehe er wirklich

[1]) *κύκλος*, orbis orationis.

[2]) *ἡ συστρέφουσα τὰ διανοήματα καὶ στρογγύλως ἐκφέρουσα λέξις*. S. Theophrast bei Dionysios de Lysia iudic. p. 464. (der diese Kunst auch dem Lysias zu vindiciren sucht, wovon oben). Was die Alten das *στρογγύλον* nannten, zeigt deutlich das Beispiel des Hermogenes (bei Walz, Rhetores III. p. 704.), aus Demosthenes: *ὥσπερ γάρ, εἴ τις ἐκεῖνον ἑάλω, σὺ τάδε οὐκ ἂν ἔγραψας· οὕτως, ἂν σὺ νῦν ἁλῷς, ἄλλος οὐ γράψει*. Ein solcher Satz ist wie ein Kreis, der nothwendig in sich selbst zurückgeht.

eintritt[1]). Dieser Eindruck wird theils durch die Vereinigung der einzelnen Satzglieder in größere Massen, theils durch das Verhältniß dieser Massen bewirkt, von dem es sich weniger messen und zählen als beim Vortrage fühlen läßt, daß eine Harmonie darin liegt, welche durch ein geringes Mehr oder Weniger gestört wird. Auch gilt dieß nicht bloß von Vorder- und Nachsätzen im eigentlichen Sinn, welche sich aus der logischen Subordinirung eines Gedankens gegen den andern entwickeln[2]), sondern es gilt auch von den einander coordinirten Massen der gegenüberstellenden Rede[3]) (welcher Isokrates größere Perioden der Mehrzahl nach angehören), wenn in diese ein periodischer Fall gebracht werden soll.

Die Alten selbst vergleichen eine Periode, in welcher das richtige Gleichgewicht aller Theile herrscht, mit einem Gewölbe[4]), in welchem auch alle Steine mit gleicher Wucht nach dem Mittelpuncte streben: Vorder- und Nachsatz sind wie zwei einander balancirende Massen, von denen jeder, was ihm gegen den andern an äußerem Umfange abgeht, an Nachdruck und innerer Kraft ersetzen muß. Klar ist, daß es dabei besonders auf die rhetorischen Accente ankommt, die für die Redekunst dasselbe sind, was die grammatischen Accente für die Sprache und die Arsen für die Rhythmik; diese Accente müssen sich in gewissen regelmäßigen Verhältnissen entsprechen und jeder seine Stelle vollkommen ausfüllen; ein Nachlassen an unrechter Stelle, besonders ein Ausbleiben des vollern Tons gegen das Ende der Periode, verletzt ein feines und

---

1) Vgl. die vortrefflichen Bemerkungen von Cicero Orator. 53, 177. 178.

2) Als da sind temporale, causale, conditionale, concessive Vordersätze mit ihrem Hauptsatze.

3) ἀντικειμένη λέξις.

4) περιφερὴς στέγη, Demetr. de elocut. § 13.

richtiges Gehör auf das Empfindlichste. Die Alten haben indeß (wie die Neueren) diesen Hauptpunct immer mehr dem Gefühl überlassen und bestimmte Regeln mehr für untergeordnete Puncte aufgestellt, auf welche auch Isokrates in seinen panegyrischen Reden einen unglaublichen Fleiß gewandt hat. Wohlklingende Lautverbindungen, die Vermeidung des Hiatus, gewisse rhythmische Füße besonders am Anfange und Schlusse der Sätze sind mit einer Sorgfalt erstrebt, wovon die Mühe weit größer ist als die Wirkung auf den Hörer. Darin hat diese Art Prosa große Aehnlichkeit mit der tragischen Poesie, die auch den Hiatus mehr vermeidet als irgend eine andere Gattung der Dichtkunst[1]), mit der sie überhaupt große Verwandtschaft hat, dadurch daß sie bestimmt ist vor großen Zuhörer-Kreisen ohne unmittelbar praktische Zwecke recitirt zu werden; daher der von Isokrates ausgebildete Stil auch von den Alten der glatte und theatermäßige genannt wird[2]).

Isokrates hatte ein sehr richtiges Gefühl, wie nothwendig für die Entwickelung dieses Stils auch eine bestimmte

---

[1]) Die Alten äußern öfter die gewiß wohlbegründete Ansicht, daß das Zusammentreffen von Vocalen in den Wörtern so wie an den Wortgränzen der Sprache etwas Melodisches (μέλος sagt Demetrios) und Weiches (molle quiddam, Cicero) gebe, wie es der epischen Poesie und der alten Jonischen Prosa gemäß war. Durch das Zusammziehen und Ausstoßen von Vocalen wird die Sprache schlichter und bündiger und erlangt, wenn es ihr gelingt alle Begegnungen von Vocalen an den Wortgränzen zu entfernen, eine gewisse Glätte und scharfe Vollendung, wie sie die dramatische Poesie und hernach die panegyrische Beredsamkeit verlangt. Von Isokrates Areopagitikos war, nach Dionysios, jeder Hiatus entfernt: zu welchem Behufe indeß noch mehr Attische Zusammenziehungen von Worten (Krases) anzuwenden sein werden, als man bis jetzt in den Text aufgenommen hat.

[2]) τὸ γλαφυρὸν καὶ θεατρικὸν εἶδος, nach Dionysios Ausdruck.

Gattung von Gegenständen der Rede sei. Er pflegt selbst, auf eine für unser Gefühl auffallende Art, Inhalt und Form seiner Redekunst zu verbinden, wie wenn er sich zu denen rechnet, „welche keine Reden über Privathändel, sondern Hellenische, politische und panegyrische schreiben, von denen Alle eingestehen, daß sie der musicalischen und gebundenen Dichtersprache näher ständen, als den Reden, die man in den Gerichten höre"[1]). Der volle Strom der Isokratischen Rede fordert durchaus gewisse durchgehende Hauptgedanken, die im Einzelnen auf das Mannigfachste aufgezeigt und mit immer steigender Kraft der Ueberzeugung erwiesen werden können; die Gedanken müssen von selbst in natürlicher Uebereinstimmung zusammenstreben und sich in große einander ähnliche Massen zu leichter Uebersicht vereinigen. Daher verschwindet mit der Herrschaft von Isokrates Redekunst aus dem Stile der Attiker immer mehr jene Feinheit und Schärfe, welche jeden Begriff theils für sich, theils in seiner Structur und Satzverbindung, auf das Genaueste zu bestimmen sucht und darüber gern die Uebereinstimmung der Ausdrücke, grammatischen Formen und Satzverknüpfungen aufopfert, woraus jene sinnvolle Ungleichheit, jene gedankenreiche Inconcinnität der Rede hervorging, durch die Sophokles und Thucydides sich auszeichnen. Isokrates strömende Rede und viel umspannender Periodenbau würde durch diese Inconcinnität jene Leichtigkeit des Verständnisses verlieren, ohne welche es bei ihm nicht möglich wäre, daß der Hörer schon das, was kommen wird, voraussieht und sich durch die Erfüllung der Erwartung befriedigt fühlt, während er bei Thucydides kaum den schon vollendeten Satz recht zu fassen im Stande ist. Daher bei Isokrates alle jene ferneren Unterscheidungen, welche den grammatischen

---

[1]) Isokrates περὶ ἀντιδόσεως § 46.

Ausdruck variiren, wegfallen; sein Bestreben ist sichtlich dieselbe Structur, mit denselben Casus, Modi, Tempora, möglichst lange fortzusetzen. Auf der andern Seite ist Isokrates Sprache zwar immer von einer gewissen Wärme des Gefühls geschwellt, aber noch gänzlich frei von dem Einflusse jener erschütternden Leidenschaften, welche verbunden mit einer Schlauigkeit und raffinirten List, die dem redlichen Isokrates auch noch nicht zur Last gelegt werden kann, die sogenannten Figuren des Gedankens [1]) erzeugen. Daher in seinen Reden zwar lebhafte Fragen, Ausrufungen, Steigerungen gefunden werden, aber nichts von jenen stärkeren und unregelmäßigen Veränderungen des Ausdrucks, wie sie durch jene Stimmungen erzeugt werden. Auch verlangt Isokrates rhythmischer Periodenbau, der nur selten ein durch Ungleichheit überraschendes Verhältniß der Satzglieder zuläßt [2]), eine gewisse Ruhe der Stimmung oder wenigstens eine Gleichheit des Affects; tiefer aus dem Innern aufbrausende und sich mannigfach durchkreuzende Gefühle müssen nothwendig auch die Banden dieses regelmäßigen Periodenbau's sprengen und die zerrissenen Glieder zu neuen, kühner geformten Organismen verei-

---

[1]) σχήματα τῆς διανοίας, Cap. 33.

[2]) Wie in der schönen antithetischen Periode im Anfang des Panathenaikos, deren erster Theil mit μέν durch den Gegensatz von Negation und Position, und die Entwickelung besonders der Negation, mit eingeschobenen Concessivsätzen, sehr kunstreich gegliedert ist, während der zweite ganz kurz abfällt. Wenn man das Schema der Periode sich so verdeutlicht:

A. B.

I. II.

a, α. b, β. g, γ. a. b.

so besteht B. bloß in den Worten: νῦν δ' οὐδ' ὁπωςοῦν τοὺς τοιούτους. Darin könnte Isokrates schon den Demosthenes nachgeahmt haben.

nigen. Daher die Alten darin übereinstimmen, daß dem Isokrates jene Vehemenz der Beredsamkeit, welche die Leidenschaft des Sprechenden auf die Hörenden einströmen läßt, welche δεινότης im engern Sinne heißt, noch völlig mangelt: nicht sowohl, weil der Fleiß der Ausfeilung im Einzelnen diese Gewalt der Rede hemmt (wie Plutarch[1]) von Isokrates sagt: „Wie hätte der sich nicht vor dem Zusammenstoßen der Phalanx fürchten müssen, der sich scheute Vocal auf Vocal stoßen zu lassen oder dem Isokolon eine Silbe zu wenig zu geben"), sondern weil die ganze Glätte und Ebenmäßigkeit der Rede nur bei einer ruhigen, durch keine Perturbation aus ihrer Bahn gezogenen Bewegung der Gedanken bestehen kann.

Isokrates hat daher auch, in der wohlbegründeten Ueberzeugung, daß der von ihm ausgebildete Stil ganz eigentlich für die panegyrische Eloquenz bestimmt sei, diesen Stil in Gerichtsreden nur in sehr beschränktem Maße angewandt; er nähert sich in diesen bei Weitem mehr dem Lysias. Auch war Isokrates nicht in dem Maße Logographos, wie der eben genannte Redner; die Redenschreiber für Gerichtshändel erscheinen ihm im Vergleich mit seinen Studien wie Puppenverfertiger gegen Phidias[2]); er hat verhältnißmäßig nur wenig Reden für Privatleute zu bestimmten praktischen Zwecken geschrieben. Die Sammlung, welche wir besitzen und die den größten Theil der Reden umfaßt, die man im Alterthume für ächte Werke des Isokrates hielt[3]), enthält funfzehn paräne-

---

[1]) Plutarch de gloria Athen. c. 8. Daß die Antithete̱ta und Paromöa sich nicht mit der δεινότης vertragen, bemerkt einsichtig Demetrius de elocut. § 247.

[2]) περὶ ἀντιδόσεως § 2.

[3]) Cäcilius erkannte 28 Reden als ächt an; wir haben 21.

tische, panegyrische und Uebungsreden, die alle nur für Leser, nicht für Volksversammlungen oder Gerichte, bestimmt waren, und dahinter sechs Gerichtsreden, von denen man keinen Grund hat zu zweifeln, daß sie geschrieben worden sind, um wirklich im Gericht vor streitenden Parteien gehalten zu werden[1]). Auch hat Isokrates die Grundsätze, die er in seinem Unterricht befolgt und durch praktische Uebung immer mehr ausgebildet hatte, später in einer sogenannten Techne theoretisch entwickelt; welche bei den alten Rhetoren großes Ansehn erlangte und oft angeführt wird[2]).

Ich habe die Geschichte der Attischen Rede durch eine Reihe von Staatsmännern, Rednern, Rhetoren von Perikles bis auf Isokrates geführt — noch nicht bis zu ihrem Gipfel, aber schon zu einem in seiner Art bewunderswürdigen Höhepuncte. Jetzt wenden wir uns wieder um einige Jahre rückwärts, um in dem Attischen Weisen Sokrates einen neuen Anfangspunct für die Bildung nicht bloß Athens, sondern des Menschengeschlechts, zu erkennen und eine bedeutende sich daran anschließende Reihe von großen Erscheinungen in Betracht zu ziehen.

---

[1]) Die Rede vom Austausch, *περὶ ἀντιδόσεως*, gehört nicht dazu; sie ist keine Proceßrede, sondern erst geschrieben, als Isokrates bereits durch den Antrag des Vermögens-Tausches von seinen Gegnern genöthigt worden war eine kostspielige Leistung für den Staat, die Trierarchie, zu übernehmen. Um die falschen Vorstellungen, die dabei über sein Gewerb und seine Vermögensumstände in Umlauf gebracht worden waren, niederzuschlagen, schrieb er diese Rede „wie ein Bild seines ganzen Lebens und des dabei befolgten Planes" § 7.

[2]) Die wichtigste Anführung daraus ist bei einem Scholiasten des Hermogenes, s. Spengel *Συναγωγὴ τεχνῶν* p. 161.

Register.

Druckfehler.

Zum ersten Bande:

Seite 28, Z. 2 v. o. ist statt *Οἰτόλινος* — *Οἰτόλινος* zu lesen.
— 28, Anmerk. 2, ist hinter „Ed. Gaisford" ein , zu setzen.
— 29, Z. 6 v. u. ist statt *ἰυγμός* — *ἰυγμός* zu lesen.
— 143, Anm. 2, Z. 8 ist statt *δρυός* zu lesen *δρυὸς*.
— 175, Anm. Z. 2 v. u. ist zu „kl. d. Schr." hinzuzufügen Bd. 2.
— 182, Z. 12 v. u. — *Ἠρακλέους* - *Ἡρακλέους*.
— 292, Z. 6 v. o. — Kithera — Kythera.
— 304, Anm. Z. 2 — *τελέσαι* — *τελέσαι*.
— 312, Anm. — *Σαπφαῖ* — *Σαπφοῖ*.
— 343, Z. 5 v. u. *εχοντα* — *ἔχοντα*.
— 391, Anm. 2, Z. 7 — C. Mommsen — T. Mommsen.
— 442, Anm. 2, Z. 2 — *εἱμεν* — *εἰμέν*.
— 477, Z. 3 v. u. — *Ωροι* — *Ὧροι*.
— 496, Z. 9 v. u. — *λέζις* — *λέξις*.

Zum zweiten Bande:

Seite 42, Z. 13 — Tragedie — Tragödie.
— 147, Anm. 2, Z. 7 — *ὠδῇ* — *ᾠδῇ*.
— 181, Anm. 1, Z. 1 — Diaskalie — Didaskalie.
— 197, Z. 9 — Altherthum — Alterthum.
— 217, Anm. 1, Z. 6 — Eupd. — Eupol.
— 225, Anm. Z. 1 — *υμεῖς* — *ὑμεῖς*.
— 231, Anm. 1 — *την* — *τὴν*.
— 271, Z. 18 — Verdinst — Verdienst.
— 335, Anm. 1, Z. 3 — *τό* — *τὸ*.
— 393, Z. 3 v. u. *ἐκεῖνον* — *ἐκείνων*.
